بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة دكتوراة بعنوان:

تلقي شعر الطائيَّين في النقد العربيِّ الحديث

Reception of Taeyayn Poetry in Arabic modern criticism

إعداد الطالب

علي محمود الطوالبه

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد القادر الرباعي

الفصل الدراسي الثاني

2013

"تلقي شعر الطائيين في النقد العربي الحديث"

إعداد

علي محمود الطوالبه

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك 2004

ماجستير في اللغة العربية/ الأدب والنقد، جامعة اليرموك 2008

قُدِّمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في اللغة العربية/ الأدب والنقد

وافق عليها:

أ.د عبد القادر أحمد الرباعي .... مشرفاً ورئيساً

أ.د موسى سامح ربابعة .... **عضواً**

أ.د يونس خيرو شنوان .... **عضواً**

أ.د مي أحمد يوسف .... عضواً

أ.د أمل طاهر نصير .... عضواً

23 نيسان 2013

الإهـــــــــــداء

إلى من قال فيهما الله تعالى:" واخفض لهما جناح الذلِّ من الرحمة "

والديّ الأكرمين الأعزَّين

إلى من هم عوني على صروف الليالي وعوادي الزمن

إخواني وأخواتي الأعزاء

أُهدي ثمرة هذا الجهد

الفهرس:

الطوالبة، علي محمود. تلقي شعر الطائيين في النقد العربي الحديث.

أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، 2013، إشراف الأستاذ الدكتور : عبد القادر الرباعي

الملخص:

عمد الباحث في هذه الدراسة إلى إبراز الحراك النقدي الذي حام حول شعر أبي تمام والبحتري في النقد العربي الحديث مقسما إياها حسب اهتماماتها إلى مناهج. فوجدها لا تفارق التاريخي والجمالي والبنائي إلا في القليل النادر. وبناء على ذلك قسمها إلى تمهيد وأربعة فصول، بحسب مجالات اهتمام هذه الدراسات كما أسلفت، وأضاف إليها فصلا رابعا تحليليا يعتمد على قدرة الذات في خوض غمار التحليل النصي في ضوء نظرية التلقي.

فجلى الباحث في التمهيد أصول هذه النظرية مبرزا مفاهيمها ومنطلقاتها. وبين في الفصل الأول تجليات المنهج التاريخي في دراسات النقاد المحدثين الذين تعرضوا لشعر الطائيين من خلال عناصر البيئة والعصر والعرق، وأثرها في شعره.

ودرس في الفصل الثاني، الموسوم بالتلقي الجمالي، المؤلفات النقدية التي اتخذت المنهج الجمالي مرتكزا لها في بث قضاياها أو مناقشاتها ملتفتة إلى النص ومكامن الجمال والإبداع فيه، إضافة إلى أثر الخيال في تشكيل الصور الفنية على اختلاف أصنافها.

أما في الفصل الثالث، فبحث بناء القصيدة الخارجي والداخلي في دراسات النقاد المحدثين، فخرج في تفسيره لهذه القضايا من إطار التقليدية التي طغت على بعض الدراسات، أو على بعض الآراء النقدية، إلى إطار الرؤية الحديثة التي تستند إلى الشعر وأثر الخيال فيه.

وعمد في الفصل الأخير- أي التلقي النصي- إلى خوض غمار التحليل النصي لقصيدتين، إحداها لأبي تمام، والأخرى للبحتري، مستجليا خصوصية اللغة لكل واحد منهما في التعبير عن المعنى.

المقدمة:

ألقت المناهج الحديثة للتحليل الأدبي ظلالها على الساحة النقدية العربية الحديثة لتشكل جسراً يعبر عليه هذا النقد من إطار الأحكام الجزئية التي تنصب على البيت والبيتين من القصيدة، إلى الإطار الكلي العام، فنجد منها ما يعنى بالنص في إطاره التاريخي والاجتماعي بصفته كائناً اجتماعياً، ونجد منها ما يعنى بدراسة النص في إطاره النفسي من حيث صلته بنفسية صاحبه، ومنها ما يعنى بدراسة النص بصفته نصاً، بعيداً عن الارتباطات والظروف، بل بصفته كياناً لغوياً يستوعب هذه الظروف، ويتخذها رموزاً تعبر عن المعنى الكامن في نفس الأديب. وهكذا استمرت هذه النظريات في التطور إلى أن نشأت نظرية التلقي التي غيرت وجه القراءة رأساً على عقب، إذ احتوت هذه النظريةُ النظرياتِ الأخرى، وزادت عليها بأن التفتت إلى القارئ الذي أغفلته المناهج السابقة، لكنها لم تعن به على أنه منفصل عن العمل ، بل على أنه كيان لغوي يتفاعل مع النص والمؤلف.

ولا شك بأن هذه النظرية قد أثّرت في الساحة النقدية العربية في ميادين البحث العلمي، فأثرتها أيما إثراء، ومصداق ذلك هذه المؤلفات المتناثرة في المكتبات التي تجمع بين التنظير لهذه النظرية بمفاهيمها الإجرائية والتطبيق عليها بنصوص قديمة وحديثة، بحيث لم تعد هذه الدراسات تنظر إلى جوانب المفاضلة بين شاعرين كما ساد في النقد القديم، بل أخذ المتلقي يعتبر النص جواباً عن سؤال كامن في ذهنه خلال قراءته للنص، مما غير وجه القراءة وطورها؛ ومن هذه المؤلفات على سبيل التمثيل لا الحصر: دراسة الدكتور موسى ربابعة "جماليات الأسلوب والتلقي"، ودراسة الدكتور سامح رواشده "إشكالية التلقي والتأويل"، إضافة إلى العديد من الدراسات والرسائل الجامعية التي أخذت تنحو في هذا الاتجاه.

إن هذه النظرية لا ترتبط بالقراءة الأولى للنص فقط، بل تنصب اهتماماتها أيضاً على القراءة القائمة على نقد النقد، كما نجد في كتاب الدكتور قاسم المومني "في قراءة النص" ؛ لذلك كانت الفائدة جمة في ميدان الأدب من خلال التعامل مع النصوص، وفي ميدان النقد الذي يبنى على اتجاهات ورؤى سابقة، لذلك عمد الباحث في أطروحته هذه إلى الاستفادة من هذا المصطلح في إطار تلقي النقاد لشعر أبي تمام والبحتري، فوسمها بـ(تلقي شعر الطائيين في النقد العربي الحديث).

ولا شك بأن هناك قصدية من وراء ذلك؛ فالتلقي يرتبط بالنظرية التي أسلفت الحديث عنها، أما كلمة الطائيين، فقد جاءت من قبيل التوثيق للاسم العريق الذي تداولته الألسن بالنقد والدرس والتحليل المتجلي في كتاب الموازنة، ولكن بنكهة جديدة تباين ما اتجه إليه الآمدي ومن نحا نحوه. وأما اقتصار الباحث في دراسته على النقد العربي الحديث دون القديم فيعود إلى كثرة المراجع الحديثة التي تعرضت له، ثم إن النظرة القديمة نجدها مستوعبة في بطون الكتب الحديثة التي تشكل حيز هذه الدراسة.

ولعل من دوافع الباحث وراء اختيار هذا العنوان أيضا ، ملاحظته أن عدداً من نقاد العصر الحديث لم يتخطوا في مؤلفاتهم النظرة التقليدية التي شاعت في أوساط النقد القديم من حيث الانتصار لأبي تمام أو للبحتري؛ لذلك يحاول الباحث – ما استطاع – بناء رؤية حديثة تعتمد على شعر الشاعرين من جانب، وعلى الرؤى الحديثة التي تتخطى التقليد إلى الاستفادة من النظريات الحديثة في تفسير قضايا الإبداع والفن من جانب آخر. ومن هنا تنبع أيضا أهمية هذه الدراسة؛ فهي تصبُّ في ميدان نقد النقد.

أما منهجية الباحث في هذه الدراسة فتتجلى في عرض الآراء ومناقشتها، وبيان موقف الباحث منها، إضافة إلى تتبع آراء النقاد فيها من أجل بناء رؤية له.

وقد نفذ الباحث من ذلك إلى بناء هيكل الأطروحة معتمداً على استقرائه للمؤلفات التي حامت حول الشاعرين، وتقسيمها بناء على اهتماماتها، فجعل بناءها العام يقوم على تمهيد وأربعة فصول، هي:

التمهيد: وتتبع فيه أصول هذه النظرية ومفاهيمها الإجرائية كما وردت عند منظريها وولفغانغ آيزر، وهانز روبرت ياوس.

الفصل الأول: التلقي التاريخي: حيث تناول فيه عدداً من المؤلفات النقدية التي تنظر إلى الشعر على أنه نتاج البيئة والعصر والعرق التي تعد من أبرز الأسس التي جاء بها أعلام المنهج التاريخي، فيتم التعامل مع عدد من المؤلفات النقدية ذات العلاقة؛ كدراسة شوقي ضيف " الفن ومذاهبه في الشعر العربي"، ودراسة طه حسين " من حديث الشعر والنثر"، ودراسة نجيب البهبيتي " أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره"، إضافة إلى غيرها من الدراسات التي جمعت بين الشاعرين، أو درست واحدا منهما دون الآخر.

الفصل الثاني : التلقي الجمالي: ويتصدى فيه الباحث لأربعة من القضايا النقدية ذات العلاقة الجمالية والفنية بالشعر، وكانت مثار جدل نقدي، وهي؛ الغموض والوضوح، والطبع والصنعة، والبديع، والصورة الفنية عامة فالاستعارة خاصة. وقد ارتكز في تناول هذه القضايا إلى عددٍ من المراجع الحديثة، منها؛ " في الشعر العباسي" ليوسف خليف ، " والفن والصنعة في مذهب أبي تمام" لمحمود الربداوي، إضافة إلى " أمراء الشعر في العصر العباسي" لأنيس المقدسي، و " الصورة الفنية في شعر أبي تمام" لعبد القادر الرباعي، و" الصورة الفنية في شعر البحتري" لحسن ربابعه، وغيرها من الدراسات ذات الاهتمامات النقدية الجمالية. وقد استفاد الباحث في هذا الفصل من رؤية الدكتور الرباعي في مؤلفاته ذات العلاقة بالصورة والبديع لتفسير بعض القضايا الفنية.

الفصل الثالث: التلقي البنائي: ويجمع الباحث في هذا الفصل بين البناء الخارجي الذي يتناول الشكل البنائي للقصيدة عند كلا الشاعرين، فتناول فيه المطلع والمقدمة وحسن التخلص، ثم ولج من ذلك إلى الحديث عن البناء الداخلي للقصيدة من حيث الموسيقى والإيقاع والقافية، واستفاد خلال هذا الفصل من عددٍ من المراجع ذات العلاقة؛ ككتاب " مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول " لحسين عطوان، وكتاب" مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي" لسعد الشلبي، و" قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية" لعبد الله التطاوي، إضافة إلى كتاب " بنية القصيدة في شعر أبي تمام " ليسرية المصري، ومراجع أخرى لم تذكر في المقدمة للإيجاز.

الفصل الرابع: التلقي النصي: وقد خصص الباحث هذا الفصل من أجل الدخول إلى عالم التحليل النصي، بالاستفادة من مرتكزات نظرية التلقي في تعاملها مع النص، وخاصة مفهوم الفراغات، والعلامات، وكسر التوقع، والمرجعية التاريخية. ومن الجدير بالذكر أن الباحث جلى الاستفادة من الفصول السابقة باستيحائها في هذا التحليل من خلال التعامل اللغوي مع النص، والكشف عن جمالياته، وخصوصية اللغة الشعرية لدى كل واحد من الشاعرين، إضافة إلى البناء الفني للقصيدة. فتعرض فيه الباحث لتحليل نصين؛ أحدهما لأبي تمام ، والآخر للبحتري، كشف خلالهما عن الجماليات التي تتيحها مصطلحات التلقي في الواقع التحليلي.

وفي ختام هذا التقديم، لا بد للباحث من أن يتقدم بخالص الشكر، وعظيم العرفان من أستاذه الجليل وشيخه الوقور الأستاذ الدكتور: عبد القادر الرباعي على ما أولى هذه الدراسة من وقت وجهد: قراءةً وتمحيصاً ونقداً حتى خرجت بهذه الصورة التي ارتضاها التلميذ بعدما ارتضاها الشيخ. فما كان فيها من توفيق فمن الله ثم من أستاذي، وما كان فيها من نقص فمني ومن الشيطان، وهذا شأن أي جهد بشري.

ولا يفوتني أيضا أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير من الأساتذة المناقشين لهذه الأطروحة الذين تتلمذت على أيديهم، فكانوا خير منهل أستقي منه العلم، وهم : الأستاذ الدكتور: موسى ربابعة، والأستاذ الدكتور: يونس شنوان، والأستاذة الدكتورة: مي أحمد يوسف، والأستاذة الدكتورة: أمل نصير. وسأفيد من ملاحظاتهم القيمة على هذه الأطروحة، وأحملها محمل الجد لما لها من قيمة إثرائية.

التمهيد:

لعل الناظر في واقع نظريات تحليل الأدب وتأويله في سياق مدارس النقد الغربي يجد التباين الواضح بين منطلقاتها رغم تعايشها مع بعضها، فنجد إحداها تؤرخ للآداب بـــالتركيز على الأدباء أنفسهم من حيث حياتهم والعوامل الخارجية المؤثرة فيهم، إضافة إلـــى دواخلهـــم ونفسياتهم. ونجد أخرى تنظر إلى الأدب من زاوية أيدولوجية ترتبط بالبنية السائدة. ونجد ثالثة تلتفت إلى النص الأدبي نفسه باعتباره نشاطاً لغوياً مستقلاً بذاته وتعلن موت المؤلـــف؛ لـــذا جاءت نظريات ما بعد البنيوية لتقدم اعتراضاً على الفهم أو على التصورات البنيوية لـــلأدب، كالالتفات إلى الدوال والمدلولات في النص، والقول بلانهائية القراءة من خلال مصطلح العمل المفتوح. أما نظرية التلقي فهي وإن كانت تتقاطع مع توجهات تلك النظريات، إلا أنها تمتـــاز عنها بكونها تعنى بالفهم إلى جانب القراءة، حيث ترى أن الفهم عملية وظيفية؛ لأنها عمليـــة تسهم إسهاماً فاعلاً في بناء المعنى وإنتاجه، وليس مجرد الكشف عنه أو الانتهاء إليه[1].

وتعتبر مدرسة كونستانس الألمانية بما قدمته من أطروحات نظريـــة هـــي المـــوطن الحقيقي لنظرية التلقي من خلال ما قام به ممثلوها من إعادة بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة، ودور القارئ في إنتاج هـــذه العملية[2] باعتباره المحور الرئيسي الذي حامت حوله هذه النظرية. فالتلقي بمفهومه الجمـــالي عملية ذات وجهين؛ أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل ، " فباستطاعة الجمهور أن يستجيب للعمل بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفـــاء باستهلاكه أو نقده، أو الإعجاب به أو رفضه، أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه، أو تكرار

---

(1) انظر ، ناظم عوده خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق ، عمان,1997 ,ص 121.

(2) انظر ، سامي إسماعيل، جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفـــو لفجـــانج إيزر ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص30.

تفسير له مسلم به، أو محاولة تفسير جديد له، كما يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديداً "[1].

ولعلّ هذا التركيز على المتلقين (القراء) قد جاء نتيجة إغفال النظريات التي سبقتها في العملية الإبداعية، فأصبح هو بؤرة الاهتمام والمهيمن على الساحة الأدبية، فلم يعد دوره مجرد متلق منفعل بالعمل، بل أصبح دوره فاعلاً، إذ عدت نظرية التلقي النصّ واقعاً في دائرة الجمود والموت ما دام بعيداً عن أيدي المتلقين، ولن يتحقق له وجوده الواقعي إلا بعد أن يصبح بين أيدي القراء والمتأولين[2]. هذا فضلاً عن الدور الذي يلعبه في إبراز المعنى، وفي ذلك يقول فاليرى (Valery): "لأشعاري ذلك المعنى الذي يعطيه إياها القارئ "[3]. فلم يعد المتلقي هو ذلك الإنسان البسيط الذي يستسلم للنص ليمنحه كلّ شيء، بل أصبح هو العنصر الذي يشكل معنى النص، فأصبح مؤثراً بعد أن كان متأثراً.

المفاهيم والمرجعيات:

رغم التباين الواضح في إسهامات كل من آيزر(Wolfgang Iser) وياوس(Hans Robert Jauss) –اللذين يعدان أبرز المنظرين لهذه النظرية– من حيث تركيز الأول على البعد الفردي في القراءة، وتركيز الثاني على العلاقة بين الأدب والتاريخ، إلا أنّ الأمر الجامع بينهما هو إعادة تشكيلهما للنظرية من خلال تركيزهما على علاقة النص بالقارئ. ومن الطبيعي أن تتباين مداخل كل واحد منهما رغم التشابه في المفاهيم الإجرائية، ويتركز هذا التباين في الأسس التي انطلق منها كل واحد منهما، ففي الوقت الذي اعتمد فيه ياوس على

(1) هانس، روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص101.

(2) انظر، رامان سلدن,النظرية الأدبية المعاصرة ,ترجمة: سعيد الغانمي,المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت,1996، ص158

(3) هانس، روبرت ياوس، جمالية المتلقي، ص88.

الهرمنيوطيقا وكان خاضعاً بصفة خاصة لتأثير هانس جورج جدامر(Hans George Gadamer) ، كانت الفينومينولوجيا هي المؤثر الأكبر في فكر آيزر وخاصة فينومينولوجيا إنجاردن(Roman Ingarden) [1].

فإذا كان جدامر قد احتفى بدور الذات من حيث هي التي تحقق فعل التأويل ونتاج المعرفة، التي لا تزيد على كونها تأويلاً خاصاً عن تلك المعرفة، ولا يمكن فصلها عن الذات التي ابتكرتها، فإنّ ياوس يواصل الاهتمام نفسه بهذه الذات، ولا يشغل نفسه بالبحث عن اليقين المطلق في العمل الأدبي[2]. "فالتأويل حسب جمالية التلقي يقتضي بالأحرى أن يسعى الباحث إلى السيطرة على مقاربته الذاتية بالإقرار بالأفق المحدد لوضعه التاريخي. وهذا التصور يؤسس تأويلية تفتح الحوار بين الماضي والحاضر، وتدرج التفسير الجديد ضمن السلسلة التاريخية لتفعيلات المعنى"[3] وهو ما أطلق عليه ياوس بتفاعل الآفاق.

فقد ركز جدامر في معرض دفاعه عن الهرمنيوطيقا الفلسفية على ثلاثة مفاهيم ترتبط مع بعضها جدليا، وهي الفهم والتفسير والحوار؛ إذ نلجأ إلى التفسير نتيجة غموض النص، ولا يتحقق هذا الفهم إلا من خلال الحوار الذي تنفتح فيه الذات على الموضوع، بهدف الوصول إلى اتفاق. وعلى هذا يغدو الفهم الهرمنيوطيقي نتاجاً لحوار أصيل بين الماضي والحاضر، وهذا يتمّ في اللحظة التي يحدث فيها انصهار الآفاق[*]، ووفق ذلك لا نستطيع أن نتعامل مع نصوص الماضي إلا من خلال الأفق الذي تتشكل فيه رؤيتنا والأفق الذي طرحت النصوص

---

(1) انظر، سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص49.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص50.

(3) ياوس، جمالية التلقي، ص103.

(*) المرجع نفسه ص103، حيث يعرف جدامر مصطلح انصهار الآفاق بأنه: مساحة الرؤية التي تتضمن كل ما يمكن النظر إليه من موقع ما.

في فترته التاريخية[1]. فالنص وفق ذلك لا ينفصل عن تاريخ تلقيه. وقد أخضع جدامر ومن بعده ياوس التاريخ الماضي لمعيار الفهم الذاتي ,فتجربة التاريخ تنطوي دائما على تجربة أن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التاريخ، لأنه تاريخه الخاص، ولأن وجوده قد وُسِمَ فعلاً بما سبق[2].

أما مفهوم أفق التوقع –كما يسميه ياوس– فيعد ثاني المفاهيم التي اقتفى فيها ياوس أثر أستاذه جدامر، وذلك من خلال محاكاته لمفهوم الأفق التاريخي. وقد حدد ياوس هذا المصطلح بأنه "نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية والعملية، بين العالم الخيالي واليومي"[3]. وهو بهذا يحدد الأنظمة المرجعية التي يتألف منها هذا المفهوم، مركزاً على دور خبرة المتلقي بالجنس الأدبي المُعطى وإدراكه لتعالقات هذا النص مع النصوص السابقة عليه من نفس الجنس.

وهذا يتطلب خبرة واسعة من القارئ وسعة لأفقه وثقافته "فكل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها، ويكيف استجابته العاطفية له، ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لتتمة الحكاية ووسطها ونهايتها، وهو توقع يمكن كلما تقدمت الحكاية أن يمتد، أو يعدّل، أو

---

(1) انظر، سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص84-85.

(2) انظر، بونير روديجر، الفلسفة الألمانية الحديثة، ترجمة فؤاد كامل دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 85-86.

(3) ياوس، جمالية التلقي، ص44.

يوجه وجهة أخرى، أو يوقف بالسخرية بحسب قواعد عمل كرستها شعريّة الأجناس والأساليب الصريحة أو الضمنية"[1].

ولعل النص السابق يكشف عن علاقة أفق النص بآفاق القراء المتنوعة بتنوع الخبرات حين تتحرك آلية القراءة، (فقد يستجيب النص للقارئ بالتماهي معه، فلا يحتاج أفقاً واسعاً من القارئ، بل تتطابق معارفه مع المعارف التي يقدمها النص، وبالتالي لا يشعر باللذة فيكون النص رديئاً، وقد يستجيب له بتخييبه، وحينها يكون النص عديم الأثر، أما إذا استجاب له بتغيير أفق توقعه، فإن النص يكون جيداً. وهذه هي النقطة التي تبدأ عندها عملية التأويل باستيحاء الإشارات المعلنة والمضمرة والقرائن التي يقدمها النص ويسترشد بها القارئ. وفي هذه النقطة أيضاً يُسمح للقارئ بطرح الأسئلة التي يجيب عنها النص ومن ثم الكشف عن الطريقة التي يمكن بها للقارئ أن ينظر إلى العمل ويفهمه)[2]. وهنا تبدأ عملية الحوار بين النص والمتلقي، ذلك الحوار الذي قد يتسم بالتوتر والتجاذب، وأيّا كانت سمة ذلك الحوار فإنها تعين على تحديد السمة الفنية للنص عن طريق نوع ودرجة تأثيره في القراء، وبالتالي الحكم على قيمته الجمالية[3]. أما عملية بناء المعنى داخل هذا المفهوم (أفق التوقع) فتتم "نتيجة تفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات.... نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه"[4].

(1) ياوس، جمالية التلقي ، ص 45.
(2) انظر، المصدر نفسه، ص51.
(3) انظر، المصدر نفسه، ص47.
(4) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، ص47.

وقد أطلق ياوس على تلك المسافة الفاصلة بين أفق التوقع الموجود سلفاً والعمل الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق سواء بمعارضته لتجارب مألوفة، أو إبرازه لتجارب جديدة يعبر عنها لأول مرة بالانزياح الجمالي أو المسافة الجمالية[1]. وهذه المسافة هي التي تؤسس المعيار الذي تُقاس به جودة الفن " فكلما تقلصت هذه المسافة وتحرر الوعي المتلقى من إرغام إعادة توجهه نحو أفق تجربة بعدُ مجهولة كان العمل أقرب من مجال كتب فن الطبخ أو التسلية منه إلى مجال كتب فن الأدب ... أما إذا أمكن قياس الخاصية الفنية الخالصة لعمل ما بالمسافة الجمالية التي تفصله –لحظة صدوره– عن توقع جمهورها الأول، فالحاصل هو أنّ هذه المسافة المفترضة لأسلوب جديد في الرؤية يحسُّها الجمهور المعاصر مصدر لذة أو دهشة أو حيرة، ويمكنها أن تزول بالنسبة لجمهور الغد كلما تحولت سلبية العمل الأصلية إلى بداهة واندرج هذا العمل بدوره بعد أن أصبح موضوعاً مألوفاً للتوقع ضمن أفق التجربة الجمالية المستقبلية"[2].

أما فولفغانغ آيزر فيعد أحد أقطاب جامعة كونستانس أيضاً من خلال إسهاماته في تأسيس نظرية التلقي وتطويرها، ولكنه اختلف عن ياوس في تخليه عن المناحي الفلسفية والتاريخية باعتماده على مرجعيات فينومينولوجية ظاهراتية تتجلى في القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على استيعاب الطبقات التي تكون البنية الأساسية للعمل الأدبي، والتي وضعها (إنجاردن) وحصرها في أربع طبقات هي: طبقة صوتيات الكلمة، وطبقة وحدات

---

(1) انظر، ياوس، جمالية التلقي، ص47.

(2) المصدر نفسه، ص47-48.

المعنى، وطبقة الموضوعات المتمثلة، وطبقة المظاهر التخطيطية[1]. التـــي شـــكلت حجـــر الأساس في نظربة آيزر.

فقد وجهت الفينومينولوجيا اهتماما شديداً نحو حقيقة أن دراسة العمل الأدبي لا يجب أن تهتم فقط بالنص الفعلي، بل وبمعيار مساوٍ له بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص، خاصة وأنّ النص يمنحنا مظاهر تخطيطية يمكن من خلالها إنتـــاج الموضـــوع الجمالي للعمل الأدبي[2]. وبهذا تكون الفينومينولوجيا قد ركزت على الإدراك الجمالي الـــذي يشكل الحدث الأهم في القراءة، والذي ينقل المتلقي من تأثيرات الذاتيـــة إلـــى الموضـــوعية، والذي يحدث عملية التفاعل بين النص والقارئ التي ركز عليها آيزر، إذ إنّ تقاربهما هو مـــا يجلب العمل الأدبي إلى الوجود.

أما ثاني المفاهيم التي تأثر بها آيزر بالفينومينولوجيين، والتي انبثقـــت لديـــه نتيجـــة اهتمامه بالمتلقي، وجعله العنصر الفاعل في إبراز المعنى، فهو مفهوم القصدية الذي برز عند هوسرل أولاً، فقصد به؛ أن العالم الواقعي وعناصره موضوعات قـــصدية خالـــصة قوامهـــا الوعي الخالص. وقد انتقد إنجاردن هذا المفهوم عند هوسرل(Edmund Husserl) ليرى أن الموضوع القصدي ينطبق على العمل الفني وحده، وليس على الموضوعات الطبيعية والواقعية؛ لأن العمل الفني ينقصه التحديد الكامل بقدر ما تشتغل الجمل في النص باعتبارهـــا موجهاً، مما يقود إلى البنية الخطاطية التي يسميها إنجاردن بالموضوعية الممثلة للعمل التـــي

(1) انظر، بشرى صالح، نظرية التلقي، ص37-38، نقلا عن: سعد توفيق، الخبرة الجمالية ، بيروت، ط1، 1992,ص410.

(2) انظر، سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 14-15.

تكون مصحوبة بمواقع اللاتحديد وبعدد لا نهائي من التحديدات [1]. وآيزر في هذا الإطـــار يردد ما جاء به رومان إنجاردن، حيث يرى " أنّ كل عمل أدبي غير تام من حيــث المبــدأ، ويحتاج دائماً إلى تكملة إضافية، وفيما يتعلق بالنص، لا يمكن لهذه التكملة– مـــع ذلـــك– أن تتمَّم أبداً "[2]. فالنص إذن بنية ناقصة غير تامة تحتاج دائماً إلى القارئ الخبير ذي الرؤيـــة الدقيقة الفاحصة كي يتممها، لكنها– مع ذلك– تبقى ناقصة أيضا؛ لأنها تخضع لثقافات القراء المتعددة التي تنعكس على قراءة النص؛ لذلك جعل إنجاردن الإدراك ضمن بنية العمل الأدبي. فإدراك الظاهرة الأدبية بقصدية إنجاردن تقوم على عامل موجود في ذاتها وآخر خارج ذاتها وهو المتلقي[3]، وهذا ما يجعل القراءة تستغني عن بساطتها لتصبح عملية معقدة تمنح الـــنص المعنى.

لقد تطورت طبقة التخطيطات التي أشار إليها إنجاردن إلى مفهوم الفجوات أو الثغرات أو الفراغات عند آيزر، حيث يرى إنجاردن أن هذا المفهوم ينبثق من الانقطاع الإدراكي بين جملة وأخرى، ويرى أننا إذا نظرنا إلى تسلسلات الجمل في العمل الفني على أنها تيار غيـــر مقطوع، فإن كل جملة ستضطر لأن تشبع التوقعات التي تظهرها سابقاتها، وأي فشل في القيام بذلك سيؤدي إلى حدوث الفجوات التي تتسبب في إزعاج القارئ، لذلك يتوجب على المتلقـــي

(1) انظر، فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1994، ص102.

(2) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة ، ص103، نقلاً عن :

Roman Ingarden ،The Literary work of Art ،trasl by George G11 ، Grabowicz (Evanston ،1973) ،p251.

(3)انظر، بشرى صالح، نظرية التلقي، ص 35–37.

أن يبحث عن الدافع الخفي وراء ذلك التيار المنفصل[1]. وقد رأى آيزر أن وجود مثـل هـذه الفجوات تمكن الارتباطات العلائقية للجمل من الانطلاق ضد بعضها بعضا، وعلى مـستوى الجمل نفسها، فإن الفجوات تشكل دافعاً للتركيز وإعادة الانتباه التي تحـدث أثنـاء القـراءة، وتظهر الحاجة لتعديل القراءة من حقيقة أن الموضوع الجمالي يأتي إلى حيز الوجـود عـن طريق مثل تلك العمليات[2].

فعلى الرغم مما تسببه الفجوات من قلق للمتلقي فإنها تؤدي إلى إحداث عملية تواصلية اتصالية بين النص والقارئ يغدو فيها النص معشوقاً والقارئ عاشقاً –على حد تعبيـر رولان بارت– ذلك أن القارئ يجد نفسه في مجمرة المعنى "بسبب حاجته الجامحة لأن يفسر الأمور الغامضة التي يراها في سلوك المعشوق (النص) "[3]؛ لذلك يرى عبد الله أبو هيف أن تفسير هذه الأمور الغامضة من النص هو الذي يحدث فعل الاتصال " فالاتصال ينتج عـن حقيقـة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ، وعملية ملء هذه الفجـوات أثناء عملية القراءة هي التي تسوغ منظور القارئ وتوجد الاتصال، إذ إن الفجوات وضرورة ملئها تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري "[4]. ولعل هذا الدور البطولي الذي يُـضفَى على القارئ في هذه النظرية لا يعني إطلاق العنان لتأويلاته وميوله واتجاهاته. فقـد التفـت آيزر إلى هذا الأمر فرأى أن " هناك حدودا أيضا لاستعداد القـارئ مـن أجـل المـشاركة، وستُتَجاوز هذه الحدود إذا جعل النص الأشياء شديدة واضحة أكثر من اللازم ، أو جعلها من

---

[1] انظر, سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 152 .

[2] انظر, المرجع نفسه، ص152.

[3] محمد حسن غانم، الإبداع وسيكولوجية التلقي –دراسة ميدانية– المكتبـة المـصرية، الإسـكندرية، ط1، 2004م، ص79.

[4] عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة البعث، مجلد 27، عدد11، 2005، ص182.

ناحية أخرى بالغة الغموض"[1]. على أنه لا ينبغي للقارئ أن يملأ تلك الفجــوات بإســقاطاته الشخصية، بل يكون من العلاقات ما يحتمله النص بحيث يؤمن التــرابط بــين المنظــورات النصية، وفي هذه الحالة يصل القارئ إلى حالة من التوازن دون إغفال للمنظورات الماضية.

إن وعي آيزر بعدم كفاية عملية ملء الفجوات في العملية التواصلية باعتبارها واحدة من العناصر النصية التي تحدث التفاعل، جعلته يلتفت إلــى العناصــر الأخــرى المرتبطــة بالموضوع الذي توضحه والذات المدركة لها، ومن هنا استعاضَ عنها بوجهة نظــر تتجــول داخل البنية النصية تُسمى وجهة النظر الجوالة[2]. وتكمن الطبيعة الخاصة لها في أنهــا ذات منظور خاص يتحقق أثناء كل لحظة من لحظات القراءة؛ لكنها لا تكون محصورة في ذلــك المنظور الذي تكونه فحسب، بل تتنقل باستمرار بين المنظورات النصية، وكل تنقــل يمثــل لحظة قراءة متمفصلة، حيث تبرز المنظورات وتربط بينها في الوقت نفسه. أما مــا رفــضه إنجاردن كفجوة في متتالية الجمل فإنه شرط ضروري لعملية تسليط الضوء التبادلي، وبــدون ذلك تظل عملية القراءة مجرد جريان زمني غير متمفصل. أما إذا حددت وجهة النظر الجوالة نفسها عن طريق المنظورات المتغيرة فحينها ينبغي أن يحتفظ بالأجزاء المنظورية الماضــية في كل لحظة حاضرة، عندها تبرز اللحظة الجديدة مقابل القديمة، فيظــل الماضــي خلفيــة للحاضر. وهذا التأثير ذو الاتجاهين يشكل بنية أساسية في الجريان الزمني للقــراءة ؛ حيــث ترسل كل لحظة من لحظات القراءة منبهات داخل الــذاكرة، ومــا يتــذكر يمكنــه تحريــك

---

(1) إيزر، فعل القراءة، ص 56.

(2) انظر، إيزر، فعل القراءة ، ص 57.

المنظورات بطريقة تعدل بعضها بعضاً. وهذه العمليات التركيبية لوجهة النظر الجوالة تمكن النص من المرور عبر ذهن القارئ كشبكة من العلاقات تتوسع بشكل دائم[1].

وهذه العملية التركيبية تتطلب منا أن نفهم طبيعتها، ومما يساعدنا في ذلك أن نفحص لحظة نموذجية واحدة في عملية القراءة، وهي دور الجملة في النص، أو ما أسماه آيزر بقنطرة العين مستفيداً من علم نفس اللغويات[2]. حيث يتم فيها حل الرموز على شكل قطع عوض وحدات من الكلمة المفردة، وهذه القطع تقابل الوحدات التركيبية للجملة التي هي قطع متبقية من أجل إدراكها داخل النص الأدبي. وتكمن الأهمية الرئيسية لهذه الوحدات في ترابط الجملة، لأن عالم الموضوع الأدبي يتشكل بواسطة هذه الترابطات القصدية، حيث تترابط الجمل بشتى الطرق لتشكل وحدات دلالية من مستوى عالٍ، فتظهر بنيات متنوعة تنشأ منها كينونات النصوص الأدبية. وبما أن البنية الأساسية ملازمة لجميع ترابطات الجملة القصدية، فإن تفاعلها سيؤدي لا إلى إنجاز التوقعات بل إلى التعديل المتواصل، ويكون موقع القارئ في نقطة بين التذكر والترقب، وخلال عملية التفاعل سيكون هناك تفاعل بين الذكريات المحمولة والتوقعات المعدلة، وهذا كله يعتمد على وعي القارئ [3].

إن عملية تفحص الجمل النصية، وإحداث الترابطات فيما بينها يتطلبان من القارئ التأويل ليجاوز المعنى الواضح الظاهر إلى المعنى العميق الكامن وراءها، وبهذا يتحقق الترابط النصي. وقد أطلق آيزر على هذه العملية مصطلح الجشطالت أو التأويل المتسق الذي هو أحد الترابطات الناتجة عن وجهة النظر الجوالة، حيث يشكل حصيلة تفاعل النص والقارئ، وبالتالي لا يمكن إرجاعه إلى النص المكتوب ولا إلى استعداد القارئ فقط. وكذلك

---

(1) انظر، إيزر، فعل القراءة، ص 63-64.

(2) انظر، سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 146 .

(3) انظر، إيزر، فعل القراءة، ص 58-60.

المعاني لا يتم إدراكها من خلال فك سنن الحروف، ولكن يمكن تأليفها بواسطة عملية تجميع البنيات المتفاعلة، وبالتالي يعتمد فهم النص على اهتمامات الجشطالت؛ أي الارتباطات الذاتية بين الدلائل النصية. وأما إذا لم يتحقق هذا الترابط فستكون مهمة القارئ هي جعل العلاقـات متناسقة، فتكون العلاقات علامات من أجل ترابطات أخرى. وهنا تكمن مهمة القـارئ فـي الجشطالت[1].

ولعل أهم المصطلحات التي ابتدعها آيزر في نظريته والذي يشكل قمة الهرم فيها هو مفهوم القارئ الضمني (Implied Reader) الذي استعاره من الناقد الأمريكي وايـن بـوث (Wayne Booth) الذي أعطى مكانة لما أسماه بالكاتب الضمني (Implied author) والذي يحدده فرانك شويرويجن باعتباره صورة الكاتب المختلفة عن السارد والذي يقوم ببنائه انطلاقاً من النص. وقد حاول آيزر أن يطور هذا المفهوم فبحث عنه داخل العمل الأدبي من خلال ما أسماه بـــ"البنية النصية المحايثة للمتلقي" التي هي سلسلة التوجيهات الداخلية التي يمنحها النص لقرائه المحتملين[2]. (إنه قارئ كامن في النص بل في كل بنية نصية، وما على المتلقين إلا أن يسلموا بوجوده دون تحديد لطبيعته أو وضعيته التاريخية حسب آيزر؛ ذلك أنه يجـسد كـل الاستعدادات المسبقة بالنسبة للعمل الأدبي، كي يمارس تأثيره. فهو الطريق لفهم التأثيرات التي يسببها العمل الأدبي، والتجاوبات التي يثيرها. ويتجلى اهتمامه بالمتلقي من خلال مظهـرين، هما:دور القارئ كبنية نصية، ودوره فعلاً مبنيناً. ويتجلى الأول منهما من خلال ثلاثة مكونات أساسية مترابطة، هي:المنظورات المختلفة الممثلة في النص، وزاوية النظر التي ينطلق منهـا القارئ في الربط بين هذه المنظورات، ثم المكان الذي تتجمع فيه.أما دور القارئ أثناء ذلـك

---

(1) انظر، المصدر نفسه، ص 69-71.

(2) انظر، رولان بارت وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية المتلقي، ترجمة: عبد الرحمن بـو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2003، ص 142-143.

فيتمثل في إدراكها وتحقيق الانسجام بينها. أما إنجازها بشكل كامل فيحتاج إلى الأفعال المبنبنة التي يقدمها النص للقارئ خلال العملية التخيلية للمنظورات النصية . وهنا تبدأ عملية التـأثير في القارئ من خلال إثارة الصور الذهنية التي تقدم تعليمات تندمج باستمرار، مما يؤدي إلى تعويض الصور المشكلة، واتخاذ موقع متحول لوجهة النظر التي تميز بين المواقف المبنينـة أثناء عملية القراءة . وبهذا تتداخل وجهة نظر القارئ ومتلقي المنظـورات خـلال العمليـة التصورية مما يؤدي لجذب القارئ إلى داخل النص. وإذا ما حدث توتر بين النص والقارئ، فإن الغلبة تكون للنص، وهنا ينصرف القارئ إلى تشكيل الخلفيات والأطر المرجعية لفعلـي الاستيعاب والفهم) [1].

وهكذا فإن المعنى عند آيزر وياوس لم يعد هو ذلك المعنى الذي تحدثت عنه البنيوية بوصفه كامناً كلياً في النص، إنه ناتج من التفاعل بين النص والقارئ كتأثير يتم اختباره وليس هدفا يجب تحديده.

وقد أدرك كل من آيزر وياوس تباين مستويات القراء في خبراتهم " وطرائق قراءاتهم ودرجات استجاباتهم للنص وطول ألفتهم للسياق الذي ينتمي إليه وتبـاين مـصادر ثقـافتهم ووعيهم لسيميائيات النص "[2]؛ لذلك أقرا بأن النص يسمح بقراءات مختلفة لتحديد الاحتمالات، خاصة أن القارئ هو الذي ينتج النص من جديد، وهو الذي يطـرح الأسـئلة علـى الـنص ويحاوره ويحاكيه.

حقّاً لقد أدت نظرية التلقي مهمة بارزة في تغيير طرق تعاملاتنا مع النصوص الأدبية من خلال التركيز على الدور الفاعل للقارئ الذي يشكل النص من جديد بالاستفادة مما تتيحه

---

[1] انظر، إيزر، فعل القراءة، ص 29-34.

[2] سامح الرواشده، إشكالية التلقي والتأويل في الشعر العربي الحديث، أمانة عمان الكبرى، عمـان، 2001، ص141.

القراءة من مظاهر وإشارات. حتى يمكن القول: إن هذه النظرية أحدثت ثــورة فــي تــاريخ الدراسات الأدبية التي عولت كثيراً على المؤثرات الخارجية أو على النص ذاته بعيداً عن أية مؤثرات خارجية.

وإني إذ أتحدث عن الفائدة التي تجنيها الدراسات الأدبية والنقديــة مــن مثــل هــذه النظريات أحببتُ أن أتفيأ ظلال هذه النظرية لأبرز الحراك النقدي الذي حام حول شعر أبــي تمام والبحتري في النقد العربي الحديث.

الفصل الأول

التلقي التاريخي

توطئة:

ساد في الساحة النقدية الحديثة أنّ الشعر وثيقة تعكس شخصية الأديب، وتعبر عما يجول في المجتمع الذي يعيش فيه شاكياً باكياً رافضاً أو معجباً، فهو يصور ذلك الواقع تصويراً دقيقاً، لأن الأديب ابن المجتمع الذي أفرزه وأثّر فيه، وهو ما أطلق عليه مفهوم الالتزام. ومن هنا كان لابدّ من الحديث عن الأديب من حيث ما يحيط به من عوامل ومؤثرات انعكست في شعره، وأثرت في إبداعه ونتاجه ونبوغه، حتى غدا أديبا بارعاً يلتزم بقضايا أمته لا ينفصل عنها؛ ذلك أنه صاحب رسالة يزجي بها إلى الجمهور الذي يتلقفها ويتلقاها سواء أكانت هذه الرسالة اجتماعية في طبيعتها أم إنسانية أم عاطفية أم خلقية، أم ذات فكرة رؤيوية تستشرف المستقبل، أم فكرة فلسفية تتعلق بخصائص الكون والحياة.

ولعلّ جل المنهج التاريخي يعبر عن ذلك؛ إذ إنّ الفلسفة العامة لهذا المنهج تجعل من الأدب وثيقة تعكس أحداث الحياة وشخصية الأديب وظروف بيئته وثقافته، وهذا ما تحدث عنه هيبوليت تين، حيث " تقوم نظريته على ثلاثة أصول عامة يتحدد على أساس تفاعلها طبيعة الفن والأدب بعامة، وهي: الجنس والبيئة والعصر " [1].

وهذا ما ركز عليه (سانت بيف) في معرض سعيه لفهم حياة المؤلف والعوامل المؤثرة فيه والتي تحكم إنتاجه، حيث يجعل هذه العوامل وسيلة لفهم المؤلف وعمله، فيقول: " فإذا فهمت الشاعر في هذه اللحظة التي تضافرت فيها عبقريته وثقافته وكل ظروفه الأخرى، فجعلته ينتج كتابه القيم؛ وإذا حللت هذه البؤرة التي فيها يتجمع كل شيء في نفسه ، وإذا وجدت مفتاح هذه الحلقة الغامضة التي تربط وجوده الثاني المشع المتألق الجليل، بوجود الأول

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997، ص6.

الغامض المنزوي المتواري الذي قد يريد الشاعر محو ذكراه ؛ آنذاك يمكن أن يقال إنك نفذت في جوانب شاعرك وإنك عليم به "[1].

وقد جاء تعبيره هذا في إطار نظريته التي عرفت باسم كتابه (التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر). وفي الحقيقة هذا شيء مطرد لا تحكمه قاعدة كهذه، فصحيح أن هذه العوامل جميعها هي التي تشكل المبدع، ولكن لا يعني ذلك أنها تظهر واضحة جلية في أول عمل يقوم به، أو أنها هي المفتاح لفهم كل نتاجاته؛ ذلك أن الإنسان يرقى ويتطور في ثقافته وأسلوبه وبيئته وبالتالي يتطور معها العمل الأدبي، إذ من غير الممكن والمعقول أن يسير الأدب على نمط واحد من بدايته إلى نهايته.

أما نظرية النشوء والارتقاء التي نادى بها (برونتير) لتفسير نشأة الأجناس الأدبية وتطورها على أساس علمي[2]، فإنها لا تخدمنا في معرض هذا البحث، ولا تجد لها أصولا في كتابات النقاد الذين تعرضوا للحديث عن أبي تمام والبحتري.

لقد تسرّب هذا المنهج إلى البيئة العربية من خلال المستشرقين، خاصة المحاضرات التي كان يلقيها (كارلو نالينو) في الجامعة المصرية على الطلبة النابغين، مما جعل تلميذه طه حسين يتلقف هذا المنهج ويدخله إلى العربية من خلال مؤلفاته ، وخاصة كتابه (في الأدب الجاهلي) محوّرا فيه بحيث يصبح صالحا للتطبيق على الأدب العربي من خلال المزاوجة بين النزعة العلمية التي نادى بها أصحاب هذا المنهج من الفرنسيين، والنزعة الفنية التي يستمدها

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1999، ص 48، نقلا عن: Saint-Beuve: Port-Royal، Liver1,Chap1

[2] انظر، إبراهيم عبد الرحمن ، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص8.

من كتابات القدماء من خلال حرصه على توثيق الصلة بين النص الأدبي وشخصية منشئه[1]. وهو بهذا يكون قد زاوج بين العلم والفن. ولطه حسين في ذلك المسعى ما يبرره، إذ إننا لا نستطيع أن نخضع دراسة الأدب لقوانين العلم الدقيقة فقط؛ لاشتماله على عنصر الخيال الذي لا ضابط له ولا ارتباط بعوامل البيئة والعصر والجنس.

التقلي التاريخي لشعر أبي تمام:

أثار شعر أبي تمام حراكاً نقدياً على الساحة النقدية العربية القديمة، ورافقه حراك على الساحة النقدية الحديثة؛ إذ تعرض له النقاد بالدرس والتحليل محاولين –من خلال ذلك– الوصول إلى أخباره التي شحت في الكتب النقدية القديمة، إذ لا نكاد نعثر إلا على القليل من الظروف الملابسة لحياته وشخصيته؛ لذلك حاول النقاد، مستندين إلى المنهج التاريخي، دراسة شعره واستخلاص ملامح شخصيته وثقافته وبيئته وعصره. ومن هؤلاء:

شوقي ضيف:

وقد تعرض شوقي ضيف لدراسة شعر أبي تمام في ضوء المنهج التاريخي مستنداً إلى الشعر لبيان تجليات ذكائه وثقافته وبديعه من خلال كتابيه: (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) و (العصر العباسي الأول). فقد حاول ضيف من خلال الأجزاء الخاصة بأبي تمام في هذين الكتابين استخلاص ملامح ثقافة هذا الشاعر من خلال شعره على اختلاف أصنافها من تاريخية وفلسفية ومنطقية وعقلية؛ فيقول في ذلك: " وشعر أبي تمام زاخر بما يدل على أنه انقضّ على معارف عصره انقضاضا حتى تمثلها تمثلاً دقيقاً وخاصة التاريخ وعلم الكلام وما

[1] انظر، المرجع نفسه، ص11.

يتصل به من الفلسفة والمنطق"[1]. فهو لا يعتمد في ذلك على الأخبار الواردة من السابقين، بل يستند فيها إلى ما ورد في شعره من ملامح تؤيد ذلك. ففي معرض مدحه للقادة العظام تظهر ثقافته التاريخية مبثوثة في ثناياها، ومن ذلك ما ظهر في مدحه لخالد بن يزيد الشيباني وانتصار قومه (بني شيبان) على الفرس في يوم ذي قار الذي يعد حدا فاصلاً في تاريخ العرب؛ لأنه أول انتصار لهم على الفرس، يقول[2]:

لهم يومُ ذي قــارٍ مــضى وهــو مُفــردٌ   وحيدٌ من الأشــباه لــيس لــه صــحبُ

بــه علمــت صــهبُ الأعــاجمِ أنَّــه   به أعربت عن ذات أنفــسها العُــربُ(*)

هو المشهدُ الفصلُ الذي مــا نجــا بــه   لكسرى بنِ كسرى لا سنامٌ ولا صُــلبُ(*)

ويستدل على تعمقه في مذاهب المتكلمين والفلسفة والمنطق تعمقا يدل على غوره في الإحساس بحقائق الكون وترابط جواهرها بقوله[3]:

رُبّ خفــضٍ تحــت الــسُّرى وغَنــاءٍ   مــن عنــاءٍ ونــضرةٍ مــن شــحوب(*)

فمن العناء والكد والتعب ينتج الغنى، ومن الشحوب تنبثق النضرة، حيث تتوالد المتضادات مع بعضها، فهي تنشأ على أساس التآلف وإن كانت متنافرة فيما بينها إذا ما قوبلت ببعضها.

أما الأدلّة المنطقية التي تشيع في شعره بشكل كبير، فتتجلى من خلال قوله محبِّباً الرحلة عن الأوطان[1]:

---

(1) شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط9، 1966، ص 276.
(2) أبو تمام، الديوان ، ج1، ص 187 – 188.
(*)صهبُ، شقر
(*)صلب: كناية عن الخيل
(3) أبو تمام، الديوان ، ج1، ص 119.
(*)الخفض: سعة العيش.

وطولُ مُقام المرء فـي الحـيّ مخلـقٌ لديباجتيـه فـاغترب تتجـدّد(*)

فـإني رأيـتُ الـشمسَ زيـدت محبـةً إلى النـاس أن ليـست علـيهم بـسرمد

فهو لا يكتفي بسوق الفكرة فقط، بل يتبعها بالدليل المنطقي والحقيقة الدامغة التي لا يعتريها الشك.

وقد تصدى الدكتور عبد القادر الرباعي لدراسة هذه الصورة مبرزا الجوانب الفلسفية التي تشكل جوهرها ، فيقول: " فالذي يحكم هذا وذاك فلسفة (الغياب والحضور) المبنية على أساس حاجة الإنسان إلى التجدد والتغير دائما. فاستمرار الحضور يولد في النفس عادة الرؤية، والعادة إيقاع العموم في الحياة، لذا تمر بطيئة الوقع خاملة الذكر، ولا يكسر رتابتها إلا حافز من الخصوصية يستشعر قيمتها وأهميتها. ومن هنا يصبح الغياب تحطيما لعادة الحضور، وتحريكا لنوازع الشوق. وانطلاقا من هذا جاءت معادلة الحضور المستمر عند أبي تمام بالثوب الخلق، والاغتراب أو الغياب بالثوب الجديد "(2). فصياغة مثل هذه الصورة يوحي بالبعد الفلسفي العميق والحس الشاعري الخيالي القوي عند أبي تمام.

فلو واصلنا بسط الأمثلة التي يعرضها ضيف مستنبطا منها ملامح ثقافة أبي تمام لطال الحديث كثيراً، ولكن حسبنا ما بسطناه بين يدي القارئ من أجل الاستشهاد على تلقيه التاريخي، إذ بدا الشعر كالبصمة الوراثية التي تحمل شخصية صاحبها.

---

(1) أبو تمام، الديوان ، ج2، ص 23.

(*)الديباجتان: الوجه والمكانة الأدبية.

(2) عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري– التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع،عمان، ط1، 2009، ص28.

لقد تصدت العديد من الكتب النقدية الحديثة التي تناولت شخصية أبي تمام للحديث عن ثقافته من خلال شعره حتى بدا الأمر مكروراً يستوحي فيه المحدث أحياناً الأمثلة التي ساقها الناقد السابق له، أو قد يستدرك عليه بعضها، لأن الأمثلة الدالة على ثقافته كثيرة يسهل على الناقد البصير استخراجها.

ونستنتج من هذه الأمثلة الكثيرة أنّ ثقافة أبي تمام كانت واسعة استقطبت معظم الثقافات التي كانت منتشرة في عصره بتعمق دون سطحية، ولعل هذا ما يفصح عنه يوسف خليف متفقا فيه مع شوقي ضيف، حيث يقول: " ولم يكن أبو تمام متصلاً بثقافة واحدة من ثقافات عصره، وإنما اتصل بكل الثقافات التي كانت معروفة فيه، سواء منها الثقافة العربية القديمة من شعر وأخبار وأنساب، أو الثقافة الإسلامية الجديدة من قرآن وحديث وفقه، أو الثقافة الفارسية أو الهندية أو اليونانية، ولم يكن اتصاله بهذه الثقافات كلها اتصالاً سطحياً بسيطا، وإنما كان اتصالا عميقاً دقيقا، اتصال العالم الباحث الدارس. وفي شعره تظهر هذه الثقافات المختلفة ظهورا واضحا قويا، فهو يستغلها فيه استغلالا كبيراً، ويعتمد عليها اعتمادا شديداً، بل تتكئ عليها اتكاء فيه شيء غير قليل من العنف والجهد والمشقة. ومن هنا أصبح شعره مستغلقا في بعض جوانبه على أصحاب الثقافة السطحية الضحلة، وأصبح يحتاج في فهمه إلى مثل ثقافته الواسعة العميقة حتى يسهل فهمه وتذوقه والنفاذ إلى أغواره البعيدة "[1].

أمام هذه الثقافات الواسعة التي أخذ بها أبو تمام وانعكست في شعره، كان لابدّ من أن يكون الناقد الذي يتصدى لشعره على الدرجة نفسها من الثقافة، أو على ثقافة تفوق ثقافة الشاعر حتى يستطيع فك رموزه وتعقيداته وغموضه، ولكن حينما اختلّ الميزان، ولم تستطيع

[1] يوسف خليف، في الشعر العباسي- نحو منهج جديد، مكتبة غريب، القاهرة، 1980، ص 91.

ثقافة الناقد أن تساير ثقافة الشاعر ظهر البون شاسعا بينهما، لذلك اتهم شعره بالغموض والتعقيد، وهوجم مذهبه الشعري.

وقد تصدى شوقي ضيف لدراسة قضيتي الذكاء والبديع في كتابه: (الفن ومذاهبه في الشعر العربي)، ففسرهما تفسيراً تاريخياً حضاريا، إذ أثبت في البداية ذكاء أبي تمام بالاستناد إلى شعره مستدلا على ذلك بشاهدين: أولهما، بيتا أبي تمام اللذان أنشدهما في الرد على الكندي الفيلسوف. وثانيهما، الوعي الدقيق لصورة الشعر العربي بجميع ألوانه، ثم انتحاؤه منحى مسلم بن الوليد في تصنيعه، فظهر هذا جليا في إبداعه وزخرفه. وقد علل ضيف هذا الذكاء بالاستناد إلى الحضارة العباسية ذات الذوق المتحضر مما جنح به نحو التصنيع والزخرفة[1].ولعل ما يلاحَظ في رأي ضيف أنه أطلق على البديع صنعة يتكلفها الشاعر ويقصدها قصدا، وهذا في الحقيقة قد يبدو بعيدا عن الصواب، ومما يبدو بعيدا عن الصواب أيضا هو اعتباره الحضارة سببا فيه دون غيرها. إذ لو كان الأمر كذلك لاعتبر النقاد البحتري مصنعا ,لأنه عاش في أحضان الحضارة قسطا وافرا من الزمن حين اتصل بالخلفاء، لكن الأمر ربما يعود إلى الخيال الخلاق الجموح والعقل المتفتح، وبهذا يبدو التفسير التاريخي لهذه القضية قاصرا عن إيفائها حقها.

ولعل مما يرتبط بذكاء أبي تمام– حسب ضيف– ظاهرة البديع التي انتشرت في أدب ذلك العصر على نطاق واسع، بحيث بدا فيها أبو تمام مسبوقا ببشار بن برد ومسلم بن الوليد، وإن تميز عنهم في استخدامه. وقد علل هذه الظاهرة التي هي جزء من المد الجارف في التصنيع والزخرفة بالاعتماد على البيئة الحضارية التي كان يعيش فيها، فيقول : " وأخذ هذا التصنيع والتنميق يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة، وهي حال

---

[1] انظر، شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط10، 1978، ص 223.

طبيعية توجد دائما في الصنائع حين يعم الترف، فإذا هي تتحول إلى زخارف دقيقة. وليس الشعر وحده الذي أخذ يسود فيه هذا التصنيع، فقد كان يشيع في فن العمارة وبناء المساجد والقصور، كما كان يشيع في التصوير الذي كان يستخدم زينة وزخرفا للكتب والقصص، فلا عجب أن ينتقل إلى الشعر والشعراء، وأن ينحو مع الزمن حتى تصبح القصيدة كأنها واجهة لمسجد مزخرف بديع، قد تألق في وشي مرصّع كثير " [1]. هكذا يبدو تصنيع أبي تمام وبديعه ثمرة لحياة الترف التي كان يعيشها المجتمع العباسي وظهرت آثارها في الحياة عامة –حسب ضيف– لكن تَمَيُّزَ أبي تمام عن باقي الشعراء في هذا الفن لم يكن السبب الوحيد فيه هو العصر وحياة الترف التي انتشرت فيه على نطاق واسع، بل اجتمعت فيه عوامل كثيرة,هي الحضارة والثقافة والذكاء والرغبة في التجديد،أما السبب الأهم الذي هو جوهر البديع فهو الخيال " فهو القوة التي كانت وراء إيجاد الشعر عند أصحاب البديع وغيرهم، ولما كان الجهد الناتج من المعالجة الداخلية للعناصر مصاحبا للخيال في عملية الإبداع فإن لكل شاعر نصيبا منه، سواء أكان من أصحاب البديع أم لم يكن، وسواء أكان في العصر الجاهلي أم في العصر العباسي " [2] .

طه حسين:

ولعل من أوائل النقاد الذين تعرضوا لدراسة شعر أبي تمام في ضوء هذا المنهج طه حسين في كتابه " من حديث الشعر والنثر "، إذ خصه بفصل عنونه بـــ " أبو تمام وشعره "، تحدث فيه عن أبي تمام من حيث ثقافته وذكاؤه وأثر العصر فيه.

---

[1] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 174.

[2] عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998، ص43 .

أما من حيث مصدر ثقافته، فقد تطرق طه حسين إلى مسألة اختلف فيها المحدثون بعد شوقي وحافظ تتجلى في السؤال التالي الذي يطرحه: لأي البلاد يدين أبو تمام بشعره؟ ألمصر أم للشام؟ ويجيب عن هذا السؤال بأن هناك فريقا يذهب إلى أنه مدين للشام، وفريقاً يذهب إلى أنه مدين لمصر. وبعد هذا العرض يقدم طه حسين رأيه الذي يرتكز إلى شعر أبي تمام، ليثبت أن هذا الشاعر لا يرى نفسه مصرياً ولا شامياً، إنما يرى نفسه عربياً مواطناً لجماعة الدولة الإسلامية، ويبرهن على ذلك بأن العصر الذي كان يعيش فيه أبو تمام لم تكن تظهر فيه فكرة الوطنيات القومية، إنما هو عصر كانت فيه الدولة الإسلامية وطنا واحدا(1).

ويأبى طه حسين إلا أن يدعم رأيه بالأشعار التزاما بمبادئ منهجه التاريخي الذي يؤمن بأن الشعر وثيقة، حيث يستند في ذلك إلى قول أبي تمام(2):

بالشامِ أهلي، وبغدادُ الهوى، وأنا ... بالرَّقّتينِ، وبالفسطاطِ إخواني

وما أظنُّ النَّوى ترضى بما صنعَتْ ... حتى تطوّحَ بي أقصى خراسانِ

خليفةُ الخضرِ من يربَع على وطنٍ ... في بلدةٍ فظهورُ العيسِ أوطاني

خلَّفتُ بالأفقِ الغربيِّ لي سكنا ... قد كان عيشي به حُلْوا بحَلْوانِ

ويصل من خلال هذه الأبيات إلى أن أبا تمام لا يرى لنفسه وطنا خاصا، إنما وطنه ظهور العيس التي يرتحل عليها من مصر إلى الشام والعراق وخراسان وغيرها(3).

---

(1) انظر، طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط10، 1969، ص95.

(2) أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام،ج3، دار المعارف، مصر، ط4، 1965 ، ص 309 – 310.

(3) انظر، طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 95.

ولكن طه حسين لم يلتزم بهذا الرأي الذي قدمه واستشهد عليه بشعر أبي تمام للرد على أولئك النقاد، فقد عاد لينفي كل ذلك، ويناقض نفسه من خلال قوله: " ومهما يكن الوطن الذي ولد فيه أبو تمام، وعاش وتعلّم تعليمه الأول، فالوطن العقلي الأول، إنما هو العراق: البصرة والكوفة ومدينة بغداد بنوع خاص، إذن فلتختلف مصر والشام في أبي تمام، فلن يجدي عليها هذا الاختلاف شيئا، فليس أبو تمام مصريا ولا شاميا، ولا يدين بشعره لمصر ولا للشام، وإنما يدين بشعره قبل كلّ شيء لبغداد "[1]. ويعلق عبد الله بن حمد المحارب على هذا القول بأن طه حسين " أراد أن يتفرد ويتميز فنسبه إلى المذهب البغدادي، فهو قد عاد وناقض نفسه هنا، وكان الأولى ألاّ يشترك في هذه المعركة التي أدارها المحدثون، والتي حاول كلّ فريق منهم أن يجذب أبا تمام إليه، فلن يؤخر هذا البحث أو يقدم في دراسة شعره، ولن يزيد في كشف نواح فنية جديدة" [2] وفي الحقيقة فإن طه حسين لا يريد أن يتميز أو يتفرد في نسبته لثقافة أبي تمام إلى مدن العراق؛ ذلك أنه يعلل قوله بأن العراق كانت مركز الحضارة والثقافة في ذلك العصر، فضلا عن أنّ الثقافة الإسلامية كانت تتركز فيها وبالذات في بغداد وسامرّاء.

وممن يعارضون طه حسين في هذا الإطار طه الحاجري في بحثه " أبو تمام في مصر"؛ حيث يرى أنّ البيئة المصرية بعلومها الزاخرة التي كانت تشيع عبر جلسات العلم في المساجد منذ قدوم الشافعي هي التي شقت طريق شاعريته، فيقول :" قضى أبو تمام فترة حداثته في مصر، وحداثة الرجل هي – في حقيقة الأمر– الفترة التي تجتمع فيها معظم العوامل التي تعين وجهته، وتطبع شخصيته وترسم الخطوط الكبرى في منهج حياته، ففي هذه الفترة التي قضاها أبو تمام في مصر، شقت شاعريته سبيلها، واختارت له مقاديره الوجهة

---

[1] طه حسين ، من حديث الشعر والنثر، ص 95 – 96.

[2] عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا– دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992، ص 490.

التي جعل يتجه إليها، وتكونت لشاعريته عناصرها الأولى التي ما لبثت أن نمت وامتدت وترعرعت وهيأت له ذلك المكان الرفيع الذي تبوأه بين شعراء القرن الثالث، وذلك اللون الخاص الذي عُرِف به في تاريخ الأدب العربي"[1]. ولعل طه حسين والحاجري قد أثارا ضجة حول رأييهما، ذلك أن عبده بدوي يخالفهما فيرى أنّ أبا تمام " يستعصي شعره تماماً على الحبس في واحد من هذين الاتجاهين، ذلك لأنه كان متخطيا لكل هذه القوانين التي حددها أصحابها، وكان أقرب إلى الفكرة الإسلامية الشاملة منه إلى القومية الوطنية مهما كان شكل هذه الوطنية القومية" [2].

إنّ ثقافة أبي تمام – مصدر نبوغه – تعز عن الحصر في بلد معين؛ ذلك أنّ أبيات أبي تمام السالفة الذكر تعبر تعبيرا واضحا ويقينيا بأنه يدين بثقافته وشعره إلى كل تلك البلاد التي ارتحل إليها على ظهور العيس دون أن يخص بلدا معينا، فمصادر ثقافته شتى لا تنحصر ببلد معين، إذ لا نستطيع أن نغفل دور الشام بمدنها حمص وحلب اللتين كانتا متحضرتين في ذلك الوقت، وهما مرتع صباه، ولا نستطيع أن نغفل أيضا دور مصر وعمله فيها سقاء في مسجد عمرو، إذ حفظ فيها القرآن، وأخذ يتلقى دروسه في ذلك المسجد على أيدي تلاميذ الشافعي، فضلا عن دروس التاريخ. أما العراق التي كانت قبلة العلماء وموطن الثقافة، فقد اكتسب منها الكثير من علومه مستفيدا من المكتبات الكثيرة المنتشرة فيها وخاصة (بيت الحكمة). أما خراسان فربما تلقى فيها ثقافته الفارسية والمنطقية. ولا نغفل مع ذلك استفادته

---

[1] طه الحاجري، أبو تمام في مصر، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية مجلد 21، عدد1 ، 1967، ص81.

[2] عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 168.

من بعض الفرق الإسلامية كالمعتزلة التي اكتسب منها الجدل العقلي. هكذا تكون ثقافته موسوعية حصل عليها نتيجة رحلاته الكثيرة.

لقد كان المحارب محقّاً حين رأى أنّ من الأولى لطه حسين ألا يشترك في هذه الخصومة التي رآها المحدثون، فقد أدخلته في متاهات جعلته ينقلب على نفسه ليدخل في التناقضات، وحبذا لو حزم وعزم على رأيه الأول الذي يستند فيه إلى أبيات أبي تمام ليثبت أن وطنه ظهور العيس، فاحتطابه للعلم لم يكن فيه مدينا لبلد معين، ولعل عبارته الشعرية (فظهور العيس أوطاني) قد تحمل في طياتها معاني التثقيف الذاتي، ذلك أنه لم يستقر تمام الاستقرار في بلد معين، وهذا ما يعبر عنه عبده بدوي حين يقول: " إنّ أبا تمام من الذين كان يقال عنهم إنهم يحتطبون العلم، لأنهم لا يأخذون من أساتذته في زمان ومكان معلومين، وفي الحقيقة كان فقر والديه وموتهما مدخلا طبيعيا للتثقيف الذاتي " [(1)].

صحيحٌ أنه لم يرد في كتب التراث أن التزم شيخاً معيناً، ولكننا لا نستطيع إنكار دور مسجد عمرو في مصر، ودور المكتبات التي كانت منتشرة في بغداد، فإذا ما امتزجت هذه المؤثرات بذكائه الذي اشتهر به، فإن من الطبيعي أن تتحصل له تلك الثقافة الواسعة بفعل عوامل البيئة التي كان ينزل بها، والجهد الذاتي.

أما القضية الثانية التي توقف عندها طه حسين ليدرسها في إطار المنهج التاريخي فهي ذكاؤه وحضور بديهته، حيث يقول في ذلك: " أخص ما نعرفه من أمر أبي تمام خصال: أولاً ذكاء حاد جدا لم يكن يعرف لشاعر من الشعراء الذين عاصروه على الأقل، فقد كان أبو تمام يحس الشيء قبل أن يقع... وكان أبو تمام حاضر البديهة حضورا غريبا جدّا، كان مفحما

[(1)] عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، 34.

للذين يخاصمونه إلا أن يخاصم شاعرا من الشعراء أو يهاجيه "[1]. ويرتكز طه حسين في هذا الزعم إلى ما ورد في كتب التراث من قصص تبرز هذا الجانب، ولعل أهمها قصته حينما مدح أحمد بن المعتصم بحضور الكندي الفيلسوف في سينيته المشهورة التي منها قوله الذي سمعه الكندي[2]:

إقــدامُ عمــرٍو فــي ســماحةِ حــاتمٍ　　　فــي حلــمِ أحنــفَ فــي ذكــاءِ إيــاس

فقال له الكندي: الأمير فوق ما ذكرت فاستدرك أبو تمام البيت السابق ببيتين ليسا من القصيدة يتضمنان الرد على الكندي[3] مستنداً فيهما إلى التناص القرآني، وهو قوله[4]:

لا تنكــروا ضــربي لــه مــن دونــه　　　مــثلاً شــرورًدا فــي النَّــدى والبــاسِ
فــاللهُ قــد ضــربَ الأقــلَّ لنــورِه　　　مــثلا مــن المــشكاة والنِّبــراس

وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على ذكائه وسرعة بديهته وحضورها، ويدل أيضا على ثقافته الواسعة وتعمقه في فهم القرآن الكريم.

وقد بدا هذا المنهج صالحا لتفسير بعض الصور الفنية تفسيراً حضارياً، ومن ذلك استعارة أبي تمام التي لم يفهمها المتقدمون؛ لأنهم لم يألفوا مثلها والتي تتجلى في قوله[5]:

رقيــقُ حواشــي الحلــمِ لــو أنَّ حلمــهُ　　　بكفيــك مــا ماريــت فــي أنــه بُــردُ

---

[1] طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 96.
[2] أبو تمام، الديوان، ج2، ص 249.
[3] انظر، طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 96.
[4] أبو تمام، الديوان ، ج2، ص 250.
[5] المصدر نفسه، ج2، ص 88.

فما هو غريب بالنسبة للقدماء في هذا البيت هو استعارة البرد للحلم، وهذا ما لم يألفوه في بيئاتهم، لأنهم كانوا يشبهون الحلم بالجبال رزانة وقوة[1]. وقد تصدى طه حسين لهذه الاستعارة وعلل غرابتها بعقلية أبي تمام التي تمتاز عن عقلية الشعراء المتقدمين، وبالحضرية التي اكتسبها من العصر الذي كان يعيش فيه، يقول: " فأبو تمام رجل حضري، هو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء والكتاب، والخلفاء المترفين، وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التي تزن الجبال.... وإنما كان العصر عصراً آخر، وكانت لأهله حضارة هي على أقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية، حضارة ارستقراطية مترفة تظهر فيها الدعة"[2]. وتبعاً لذلك فإن عقليته أبي تمام متحضرة تختلف عن عقلية الشعراء المتقدمين، فالحلم لم يتغير، بل بقي يحمل نفس القيمة والمعنى على مر العصور، ولكن الأمر الذي اختلف هو كيفية التعبير عنه باختلاف أخيلة الشعراء وثقافاتهم وعقلياتهم مع مراعاة حال المخاطب، فلا ضير في أن نرى مثل هذه الصورة للحلم عند شاعر صاحب مذهب جديد في الاستعارة قضى أيامه يمدح الخلفاء والوزراء وقادة الجيوش.

فإذا كان القدماء يصفون الحلم ويشبهونه بالجبال ثقلا ورزانة، فإن أبا تمام يجسم ذلك الحلم ويشبهه بالبرد الرقيق الثمين، وهو بذلك لا يصفه فقط، وإنما يستشعر قيمته في الممدوح الذي لم يعد يلق الحوادث الجسام متجهما بل مبتسماً[3]، وبهذا يكون أبو تمام قد قدّم صورة جديدة للحلم مختلفة عمّا كان سائداً في ذلك العصر.

[1] انظر,طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 103 – 104.

[2] طه حسين، من حديث الشعر والنثر ، ص 104.

[3] انظر: المرجع نفسه ، ص 104.

محمود الربداوي:

وقد أدرك النقاد والدارسون لشعر أبي تمام أهمية عنصري البيئة والعصر وأثرهما في إبداعه وتكوين شخصيته، ومن ذلك ما نجده في كتاب محمود الربداوي الموسوم بـــ (الفن والصنعة في مذهب أبي تمام)، حيث أكد أنّ من أبرز سمات ذلك العصر التأنق والزخرفة في مجالات الحياة كافة، سواء منها المعمارية أو الفنية، وقد انعكس أثر ذلك كله في شعر أبي تمام[(1)]؛ فنجده يرصع شعره بالفنون البديعية وبأصناف الحلي، ويتألق في استخدام البديع، وفي تشكيل الصور الاستعارية مازجا هذا وذاك بمظاهر الطبيعة الجميلة من أشجار وأزهار.

ولعل التنميق والزخرفة من أبرز الفنون التي يتقنها أبو تمام منذ طفولته، خاصة إذا ما عرفنا أنّ أباه قد ألحقه منذ صغره بحائك ثياب، ولا شك أنّ هذه المهنة " تركت آثارها في حياته وفي فنه" [(2)] ويضيف يوسف خليف أنه ترك هذه المهنة واشتغل قزازا ينسج الحرير، وكان هذا عاملا مؤثراً في فنه أيضا، يقول: " وفي هذه المهنة الجديدة أخذ يمارس غزل الحرير ليخرج منه خيوطا متفاوتة الألوان يؤلف بينها وينسقها ليقدم نسيجا متقنا محكما بديعا. ولم تكن العملية الفنية – في حقيقة الأمر– أكثر من غزل خيوط الشعر ليخرج نسيجاً محكما متآلفة ألوانه، فيه الوشي والزخرف والتنميق، وفيه براعة الصنعة وإبداعها" [(3)] فلا شك في أنّ الحضارة وطبيعة العمل قد تعاضدا، إذ أكسبه العمل الروية والأناة والمناسبة بين الأشياء، ويبدو ذلك واضحا في وصيته للبحتري حيث قال: " وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير

---

(1) محمود الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي دمشق، 1971، ص23.

(2) يوسف خليف، في الشعر العباسي– نحو منهج جديد، ص 88.

(3) المرجع نفسه، ص 88.

الأجسام"[1]. أما الحضارة فقد أكسبته النفس الشاعرة والعقلية الفذة التي تتعشق التزويق والتنميق، وأكسبته أيضا مذهبه الفني بشكل عام حسب رأي وحيد صبحي كبابة الذي يوافق فيه البهبيتي والربداوي، حين يقول: " ربما توصل أبو تمام إلى هذا المذهب بعقله وتفكيره الصرف، بتأثير الحضارة الفنية التي كان يعيشها والتي عرفت أرسطو مترجما إلى العربية وعرفت فلاسفة كالكندي، وأدباء وشعراء كمسلم بن الوليد وأبي نواس" [2] ,فهو بذلك يعيد مذهبه الفني إلى عاملين: ذاتي يتمثل في شخصية أبي تمام العقلانية المفكرة. وحضاري يتمثل في الجانب الفني المتمثل في شخصيات الأدباء كأبي نواس ومسلم، والجانب الثقافي المتمثل في حركات الترجمة لكتب أرسطو وحلقات المسجديين، ومسموعاته الثقافية وثقافته الذاتية، ومطالعاته التي أكد عليها النقاد والدارسون، وجلاها عبده بدوي في قوله: " إنّ أبا تمام من الذين كان يقال عنهم إنهم يحتطبون العلم؛ لأنهم لا يأخذونه عن أساتذته في زمان ومكان معلومين، وفي الحقيقة فقد كان فقر والديه وموتهما مدخلاً طبيعيا للتثقيف الذاتي، ودلالة على أنّ شيئا لن يفرض عليه من الخارج.... وأنّ له حق الاختيار" [3] ولعله في هذا يرد على من يزعمون أنّ أبا تمام مدين بعلمه وثقافته وفنه إلى بيئة معينة دون أخرى.

ولم يقتصر أثر الحضارة العباسية على أنها الباعث على قول الشعر، أو الموجه للمذهب الفني في الزخرفة والتنميق، بل تجاوزت ذلك إلى إشاعة بعض الأغراض الشعرية وخاصة المديح. فبعد أن تقطعت الأسباب بين حياة العرب الحضرية الجديدة والحياة الجاهلية، وأخذت الروابط القبلية المتينة تضعف شيئا فشيئاً، وأخذت حياة الترف تطغى على الحضارة

---

[1] أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري ، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي ج1، مطبعة البابي الجلبي، القاهرة، ط2، 1969، ص 101.

[2] وحيد صبحي كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، منشورات جامعة حلب، ط1، 2000، ص 12.

[3] عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص 34.

العباسية، أخذ الشعراء يتقاطرون إلى الخلفاء والقادة يمدحونهم بغية التكسب والنيل من هذا الترف[1] ". والحق أن وظيفة الشاعر في ذلك العصر كانت قد أصبحت تشبه إلى حد بعيد وظيفة النديم الذي يدخل السرور إلى نفس الأمير بظرفه وشعره، وما يكون في جعبته من ملح وأسمار" [2] لذلك أخذ الشعراء يهتمون بزخرفة قصائدهم من حيث الاهتمام ببيت المطلع الذي يجذب اهتمام الممدوح إلى القصيدة مما يجعله يجزل له العطاء، ومن حيث الاهتمام بالقصيدة بشكل عام؛ من حيث الصياغة القوية الجزلة والألفاظ التي تناسب ثقافة الممدوح، والإسراف في ذكر مناقب الممدوح وقومه، ولعل من مظاهر ذلك قول أبي تمام حينما حضر مجلس أبي دلف العجلي في القصيدة التي مطلعها[3]:

على مثلها من أربُعٍ ومَلاعبِ   أُذيلَت مصوناتُ الدموعِ السواكبِ

يقول[4]:

إذا افتخرت يوماً تميمٌ بقوسِها   وزادت على ما وطّدَت من مناقبِ
فأنتم بذي قارٍ أمالَت سيوفُكم   عروشَ الذين استَرهَنوا قوسَ حاجِبِ
محاسنُ من مجد متى تَقرنوا بها   محاسنَ أقوامٍ تكن كالمعايبِ

فقال أبو دلف: " يا معشر ربيعة، ما مُدِحتم بمثل هذا الشعر قط، فما عندكم لقائله؟ فبادروه بمطارفهم يرمون بها إليه. فقال أبو دلف: قد قبلها وأعاركم لبسها وسأنوب عنكم في ثوابه،

---

(1) انظر، عبد الرحمن بدوي، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دار المعارف، مصر 1962، ص 435 – 436.

(2) المرجع نفسه، ص 437.

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 198.

(4) المصدر نفسه، ج1، ص 207 – 209.

تمم القصيدة يا أبا تمام. فتممها، فأمر له بخمسين ألف درهم، وقال: والله ما هي بإزاء استحقاقك وقدرك: فاعذرنا، فشكره وقام ليقبل يده فحلف ألا يفعل" [1].

نجيب البهبيتي:

ولعل الدراسة الأهم التي تلقت شعر أبي تمام تاريخياً، تلك التي اختصت بحياته وشعره وعنوانها: (أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره) للناقد نجيب محمد البهبيتي. والدراسة كما يفصح عنوانها تنقسم إلى قسمين تندرج تحتهما كل فصول الدراسة، إذ يتناول الجزء الأول حياة أبي تمام بِدءاً بمولده ورحلته إلى مصر، وما دار حولهما من اختلافات بين النقاد، ثم ارتحاله إلى العراق وخراسان وهمذان وانتهاء بوفاته. وهذا الجزء لا يقع في مجال دراستنا؛ لأنه لا يقع في إطار اهتمامات المنهج التاريخي بل في إطار التاريخ نفسه.

أما الجزء الثاني الذي يقع في إطار هذه الدراسة وفي إطار اهتمام المنهج التاريخي، فهو شعره الذي بدا فيه البهبيتي مهتما بتفسيره من حيث عوامل البيئة والحضارة والعصر والعرق ومدى انعكاس هذه العوامل جميعها في شعره.

تعتبر البيئة التي يعيش فيها الإنسان محركاً قويا لإبداعه وكوامن عقله، حتى تغدو صورتها منطبعة في فنه مميزة له؛ فشعر البدوي يختلف عن شعر الحضري، وهذا وذاك يختلفان عن شعر القروي، فلكل واحد منهم قسماته الشعرية الخاصة، فلا يستطيع إنسان لم يسكن الصحراء ويعايش أجواءها وطبيعتها أن يصفها بدقائقها التي يعيها البدوي، ولا يستطيع إنسان أيضا أن يصف زهرة لم يرها. ولا تقتصر تأثيرات البيئة على جوانبها الطبيعية بل

---

[1] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: محمد عبد الكريم العزباوي ومحمود غنيم ، ج16,مؤسسة جمال للطباعة والنشر، ، بيروت، 1963 ، ص 390.

تتجاوزها إلى جوانبها الإنسانية الثقافية، فالإنسان الذي يعيش في بيئة ثقافية علمية سيصدر عنها، وكذلك الذي يعيش في بيئة غير علمية.

وقد لاحظ البهبيتي هذا الأمر في شعر أبي تمام مبينا أثر البيئة الثقافية المصرية في إبداعه، لذلك وقبل أن يصدر الحكم بتأثير البيئة عليه عرض لنا هذا الواقع بقوله: " كانت مصر كما هي اليوم، قبلة أنظار العالم الإسلامي، ومطمع طلاب الغنى والجاه، ومعهد كثير من الجمال يجتذب القلوب، وكان فيها جامع عمرو، فيها مستقر مدرسة من أعظم المدارس الإسلامية، ونظرة في كتاب حسن المحاضرة للسيوطي كافية لإطلاع الإنسان على مبلغ عظمة الحركة العلمية في مصر يومئذ. لقد نزل الشافعي مصر سنة 195 وصنف كتبه الجديدة كالأم، والأمالي الكبرى...، وعلى كل حال فمصر كانت ذات أثر سحري في الشافعي، في غزارة إنتاجه وتوجيه مذهبه، وتصفية ذهنه... وكان قبل الشافعي في مصر فقهاء عظام، كالليث بن سعد المصري وتلاميذه... وكان في مصر في تلك الفترة ابن هشام الذي اختصر كتاب السيرة لابن إسحاق، وكان إماماً في اللغة والنحو والعربية أديبا إخبارياً نسابة " [(1)]. أمام هذه البيئة العلمية الزاخرة بالعلوم المتعددة كان لابدّ لأبي تمام من أن يكتنزها ويودعها لبّ عقله لتظهر في شعره سواء في حال تعلمه أو في المستقبل، لذلك يقول البهبيتي: " ففي مصر أبداً ذلك القبس الخالد من المعرفة والإلهام والجمال المتفجر نوره في سحر يجتذب القلوب، ومصر التي هدت العالم من قبل، على ضوء حضارتها وجهادها في سبيل البشرية قد ساهمت على مرور الأيام في بث هذا النور في قلب كل من أودع الإنسانية ثمرة من عبقرية أو أثراً من

[(1)] نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1982، ص65.

هداية " [1]. إنّه لا يرى تلك العلوم التي كانت سائدة في ذلك العصر مقتصرة على مصر، أو تتمايز فيها بلدة عن أخرى، بل يراها لا تتفاوت باختلاف البيئات بل هي متشابهة لا تتفاوت إلا عرضيا[2].

إنّ هذا الحديث ليوهمنا بالتأثير الأوحد للبيئة الثقافية المصرية في فن أبي تمام، وهذا شيء يقبله العقل لو كان أبو تمام عاش حياته كلها أو قسطا وافرا منها في مصر ، لكن أبا تمام لم يقض في مصر من حياته سوى خمس سنوات أو قد تزيد قليلا على حد قول البهبيتي[3] ، ومن غير الطبيعي أن تتحصل له كل تلك المعارف خلال فترة زمنية وجيزة كهذه . ثم إن أبا تمام شاعر ملم بثقافات عصره ومن بينها الفلسفة والمنطق والجدل العقلي. وبالنظر إلى نص الاقتباس السابق فإننا لا نجد من بين الأعلام المذكورين فيلسوفا واحداً، فالطابع الغالب عليهم جميعاً هو الطابع الديني الفقهي واللغوي والنحوي، فمن أين تحصلت له تلك المعرفة الفلسفية؟ أمام ذلك يبدو القول الصائب في الأمر أنّ أبا تمام قد تحصلت له معرفة واسعة في العلوم الدينية في الفترة التي قضاها في مصر، ثم تحصلت له العديد من المعارف الأخرى كالفلسفية والمنطقية خلال الفترة التي قضاها في العراق بصحبة العلماء والخلفاء. أما خراسان فقد تحصلت له فيها المعارف من خلال اطلاعه على الثقافة الفارسية، ولا ننسى أنه صنّف ديوان الحماسة في همذان أثناء عودته من خراسان. هكذا تبدو معارفه موزعة على فترات حياته.

---

(1) المرجع نفسه، ص 66.

(2) انظر ,المرجع نفسه، ص 78.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص50-51.

أما العصر فإذا ما عضدته الحضارة التي كانت شائعة في ذلك الوقت بنعيمها وترفها، والحياة بجمالها وبهائها، والطبيعة الغناء بأزهارها ورياحينها، فإن الفن الشعري المنبثق عنها يكون مساويا لها في الجمال والألق، " فشعور الناس إذ ذاك بمعزة الحياة وغلوها كان دافعا على التهالك عليها، وانتهاب لذائذها وجمالها، وإنك لترى أثر هذا في شعر أبي تمام في ذلك التصوير المنتشي بمظهر من مظاهر الرهبة، قد لا تستسيغه العين ولا يرضاه الحس مقترنا بمظهر من مظاهر الجمال التي تمس القلب مسّا، وتحمل إليك الجفوة الفارسية أريحية صافية تخفف من وقعها في النفس" [1]. ويمثل على ذلك بأبيات من قصيدته البائية التي قالها في فتح عمورية ،حيث تمتزج صور الخراب والدمار بالصور الجمالية النابضة بالحياة، ومنها قوله[2]:

ما ربــعُ ميَّــةَ معمــورا يطيــفُ بـــه ... غيلانُ أبهى ربًى مــن ربعِهــا الخــربِ

ولا الخـــدودُ وإن أُدمـــينَ مـــن خَجَـــلٍ ... أشهى إلى نـــاظري مـــن خـــدِّها التـــربِ

فقد انعكست في هذين البيتين القيم الواقعية ومظاهر الابتهاج النفسي بفعل الفن، فأصبحت الديار المهجورة أكثر جمالا من الديار المعمورة، وأصبحت عمورية– رغم الخراب والدمار الذي أصابها– جالبة للأنظار أكثر من خدود المرأة المتوردة. وقد التفت الدكتور الرباعي إلى الأثر النفسي الشائع في الأبيات، فقال: "لقد تساوى في خيال الشاعر الربع العامر بالربع الخرب، والخد الخجل بالخد الترب، ذلك لأن الرؤية لم تعد رؤية بصر، وإنما رؤية قلب. ومن هنا أصبحنا قادرين بعد تمثل التجربة، أن نرى كالشاعر التماثل في اللاتماثل، وأن ننفعل به ونعي أبعاده بدهشة "[3].

---

(1) نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص 209.

(2) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 56 – 57.

(3) الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، ص65.

ولعل هذا الذوق الحضري الذي ملأ نفس أبي تمام جعله يستشعر جمال الطبيعة المحيطة به، فيزج بموجوداتها في قصائده مشكلا منها صورا تخلب العقول وتشدّ الأسماع وتشرح النفوس، ومن ذلك قوله في وصف الربيع[1]:

رقَّت حواشي الدهرِ فهيَ تمرمرُ ... وغدا الثرى في حَليهِ يتكسَّر

نزلت مقدمةُ المَصيفِ حميدةً ... ويدُ الشتاءِ جديدةٌ لا تُكفر

لولا الذي غرسَ الشتاءَ بكفِّه ... لاقى المصيفُ هشائما لا تثمرُ

مطرٌ يذوبُ الصحوُ منه وبعده ... صحوٌ يكادُ من الغضارةِ يقطرُ

غيثان: فالأنواءُ غيثٌ ظاهرٌ ... لك وجهُهُ والصحوُ غيثٌ مضمَرُ

وندًى إذا ادَّهَنَت به لممُ الثرى ... خلتَ السحابَ أتاه وهو مُعَذَّر

يقول البهبيتي معلقا على هذه الأبيات : " هذا الحس الرائع بجمال الطبيعة المستقر في أعماق نفسه، وتلك الريشة القديرة البارعة في التصوير، وذلك الإدراك للألوان والأضواء، كلّ أولئك كونت صورة الربيع ... وأبو تمام يوم قالها كان متأثراً بذلك الحس المضاعف للحياة وتقديرها "[2].

إنّ استشعار أبي تمام لجمال الطبيعة وامتزاجها بنفسه المنتشية رقة وحلاوة جعلته يرسم لوحة نابضة بالحياة، مليئة بالصور الاستعارية عبر عنصري التجسيم والتشخيص، فقد أصبح الدهر ذا حواش ترق، والثرى ذا حلي، ومقدمة المصيف حميدة، والشتاء ذا أياد جديدة

(1) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 191 – 192.

(2) نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص 211.

لا تختفي، والشتاء نباتاً يُغرس، والمصيف يقاسي الهشائم لولا الكف التي غرست الشتاء، والمطر فاعلاً في إذابة الصحو، والصحو يقطر، والسحاب شخصاً يزور الثرى.

ويعد العصر العباسي بما فيه من ثورات وفتن أحد العوامل المهمة في إبداع أبي تمام، خاصة أن الشعر عموماً تستعر جذوته في أيام الاضطرابات والحروب، فقد عاصر أبو تمام المأمون والمعتصم والواثق، وشهد الصراعات الدموية التي دارت في ذلك العصر بفعل سيادة الفرس، الذين أخذوا يبثون بذور الفتن حتى بين أفراد العائلة الواحدة؛ ومن ذلك الحدث الأبرز في تلك الفترة وهو فتنة الأمين والمأمون والتي انتهت بمقتل الأمين بفعل مناصرة الفرس للمأمون. أما الثورة الأخرى التي شغلت قسطاً وافراً من صفحات كتب التاريخ فهي ثورة بابك الخرمي التي استمرت اثنين وعشرين عاماً، فبدأت في خلافة المأمون سنة (201هـ) واستمرت حتى السنوات الأخيرة من حكم المعتصم أي سنة (223هـ) حين تم قتل بابك الخرمي[1] .

لقد أدرك البهبيتي أثر كل هذه الأحداث لذا نجده يقول: " وأبو تمام ثمرة هذا العصر بخيره وشره، فشعر أبي تمام مصطبغ بالدم كما كان عصره مصطبغاً بالدم، ولا يكاد يثير شاعريته شيء كما تثيرها الحروب والدماء. وأجمل شعره وأعرقه في الشاعرية، هو ذلك الذي يصف فيه خراباً أو تحريقاً. وهو حين يغرق في ذلك لا يكاد يمس قلبه معنى إنساني "[2]. فالجانب الأول من هذا الرأي يبدو صائبا؛ لأن ذلك أمر طبيعي في الشعر، فالنفس تهيج فرحا بالنصر، وتخبت حزنا لهزيمة، أما أن ينفصل عن معانيه الإنسانية فذلك ما ليس بصحيح ؛ لأنه لم يُسمَّ شاعراً إلا لشعوره بالمجتمع من حوله وبالمعاني الإنسانية وتعبيره عنها من حب

---

[1] انظر، حسين قاسم عزيز، البابكية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000، ص 203 – 251.

[2] نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص 204.

وكره، وحزن وفرح، وخير وشر، وهو أثناء هذا التعبير لا ينفصل عن قضيته بل يدمجها بشعوره وعقله فيخرجها شعرا . وربما يريد البهبيتي بذلك عدم تعاطفه مع أحداث الخراب والدمار التي حلت بعمورية من المسلمين .ويؤيد ذلك تمثيله على ذلك بقول أبي تمام في وصفه حال عمورية بعدما فتحها المعتصم[1]:

لقد تركتَ أميرَ المؤمنين بها للنارِ يوماً ذليلَ الصخرِ والخشبِ
غادرتَ فيها بهيمَ الليلِ وهو ضُحًى يشلُّه وسطَها صبحٌ من اللَّهَبِ
حتى كأنّ جلابيبَ الدُّجى رغبت عن لونِها وكأنَّ الشمسَ لم تغبِ
ضَوءٌ من النارِ والظلماءُ عاكفةٌ وظلمةٌ من دخانٍ في ضحًى شَحِبِ
فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقد أفَلَتْ والشمسُ واجبةٌ من ذا ولم تجِبِ

لقد بدا أبو تمام في هذه الأبيات فرحا بالنصر، مبتهجا بالخراب الذي أصاب عمورية والذي يتجلى بالدمار الذي أصاب البيوت والنيران التي اجتاحتها حتى حولت ظلامها ضياء، ولم يقتصر هذا التأثير على الابتهاج النفسي، بل رافقه تأثير في الابتهاج الشاعري (الفني)؛ فنجده يزخرف هذه الأبيات بصنوف التنميق المختلفة القائمة على الاستعارة والتضاد والموازنة والترديد (رد العجز على الصدر) .

ولم يقتصر تأثير العصر- حسب رأي البهبيتي- على أنه المشعل لجذوة الشعر، والباعث على قوله، بل يبدو أثره جليا في البناء الفني للقصيدة، من حيث التزام الشاعر في الكثير من قصائده بالبناء التقليدي للقصيدة من حيث وصف الرحلة إلى الممدوح، وذكر الصحراء، وبكاء الديار، ومخاطبة الطلول، ويعزو السبب في التزامه بهذا البناء إلى العصبية

[1] أبو تمام، الديوان،ج1، ص 53 - 54.

للعرب على العجم بتحدي مذهب أبي نواس[1]. وهذا أمرٌ لا تقبله الحاسة الناقدة؛ لأنّ أبا تمام يبدو متأثراً في البناء الفني للقصيدة بشعر التراث الذي سبقه من جاهلي وإسلامي وعباسي، ولعل الناظر في ذلك الشعر يجد القصيدة العربية لم تستغن عن هذا البناء الفني، حتى أننا نكاد نجد أثرا لذلك في القصيدة العربية الحديثة، فهو إذن متأثر بهذا التراث متشرب لروحه، هاضم لتقاليده، وليس دافعه إلى ذلك العصبية للعرب أو تحدي مذهب أبي نواس، ويبدو هذا التفسير نفسياً لا يرتكز إلى ثوابت تاريخية. ولو كان دافعه إلى ذلك العصبية للعرب والتحدي لمذهب أبي نواس لألمح لنا ولو في بيت واحد عن ذلك كما أفصح أبو نواس.

تصوير أبي تمام لأحداث عصره:

لا شك في أن العصر الذي عاش فيه أبو تمام كان عصر فتن وقلاقل وثورات وحروب – كما أسلفنا– ولابدّ لأبي تمام كشاعر في بلاط الخليفة، وكعربي مفتخر بعروبته، من أن يقف موقف المؤرخ لهذه الأحداث واصفا لتفاصيلها في قصائده، ممجدا للإنجازات التي أحرزها الخلفاء وقادة الجيوش على الفرس والروم، والحدث الأبرز الذي ظهر على الساحة السياسية في ذلك الوقت هو ثورة بابك الخرمي التي استمرت اثنين وعشرين عاما، ولعل طلائع القوات المنظمة التي تصدت لهذه الثورة كانت في خلافة المأمون بقيادة محمد بن حميد الطوسي الذي عبأ جيشا وجهزه للقضاء على ثورة الخرمي، وكان معه مهدي بن أصرم السعدي، فأمر قادته بالتقدم، ووقف هو خلفهم يحمي المواقع ويسد الثغرات التي تحصل في صفوف جيشه، لكن بابكا الخرمي كان قد كمن لهم تحت الصخور في الأودية، وبقي مشرفا

---

[1] انظر نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص 212.

على تحركاتهم بحكم سيطرته على قمم الجبال. فلما توغل محمد بن حميد خرجت الكمائن، ونزل الخرمي من أعلى الجبل بجيشه، مما جعل جيش الطوسي يلوذ بالفرار، ولم يبق معه إلا رجل واحد[1]. يقول ابن الأثير مصورا هذا الواقع " وصبر محمد بن حميد مكانه، وفرّ من كان معه غير رجل واحد، وسارا يطلبان الخلاص، فرأى جماعة وقتالا فقصدهم، فرأى الخرمية يقاتلون طائفة من أصحابه، فحين رآه الخرمية قصدوه لما رأوا من حسن هيئته فقاتلهم وقاتلوه، وضربوا فرسه بمزارق(سهام)، فسقط إلى الأرض وأكبوا على محمد بن حميد فقتلوه"[2].

لقد كان لهذه الحادثة أثرها الكبير في نفوس المسلمين عامة والشعراء خاصة، لذا ما كان من أبي تمام إلا أن غمس طرف ردائه بمداد، وأنشأ فيه مرثية خالدة سمعها أبو دلف العجلي، فتمنى لو كان هو المرثي، حيث استهلها بوصف مشهد الفجيعة الذي أضفاه مقتل الطوسي على أبناء الأمة الإسلامية، سواء من حيث الآمال التي كانت معقودة عليه في تحقيق النصر، أم من حيث صفاته التي يتمتع بها من كرم وقوة وسيرة محمودة بين الناس، يقول[3]:

كذا فليجـلَّ الخطـبُ وليُفـدحِ الأمـرُ   فليس لعـينٍ لـم يَفِـض ماؤهـا عـذرُ

تُوُفِّيـتِ الآمـالُ بعـدَ محمَّـدٍ   وأصبحَ في شُـغلٍ عـن السَّفَرِ السَّفْرُ

ومـا كـان إلا مـالَ مـن قـلَّ مالُـهُ   وذخراً لمن أمسى ولـيس لـه ذخـرُ

وما كان يـدري مجتـدي جـودَ كفِّـهِ،   إذا مـا استهلت أنـه خُلِـقَ العُـسرُ

---

(1) انظر أبو الحسن، عز الدين بن الأثير، الكامل في التاريخ، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4 ,1983، ص 217 – 218. انظر أيضا، حسين قاسم عزير، البابكيين، ص 229 – 230.

(2) المصدر نفسه، ج5، ص 218.

(3) أبو تمام، الديوان، ج4، ص79–80.

ألا فـــي ســـبيل الله مـــن عُطِّلَـــت لـــه فجـــاجُ ســـبيلِ اللهِ وانثغـــرَ الثغـــرُ

فتًـــى، كلمـــا فاضـــت عيـــونُ قبيلـــةٍ دماً ضحكت عنـــه الأحاديـــثُ والـــذِّكرُ

ثم يشرع في ذكر تلك الحادثة التي يفصلها بجزئياتها حتى أننا نظنُّ أن كتب التاريخ ارتكزت إلى هذه القصيدة في تدوين الحوادث لأنها الأسبق إلى ذلك، فيقول مفصلاً مشهد موته[1]:

فتًى ماتَ بين الضَّربِ والطَّعـنِ ميتـةً تقـومُ مقـامَ النـصرِ إن فاتـه النـصرُ

وما ماتَ حتى مـاتَ مـضربُ سـيفِهِ من الضَّربِ واعتلَّت عليهِ القنـا الـسُّمرُ

وقد كان فـوتُ المـوتِ سـهلاً فـردّهُ إليـه الحفـاظُ المـرُّ والخلـقُ الـوَعرُ

ونفـسٌ تعـافُ العـارَ حتـى كأنّمـا هو الكفرُ يومَ الـرَّوعِ أو دونـه الكفـرُ

فأثبـتَ فـي مُـستنقَعِ المـوتِ رجلَـهُ وقال لها: "من تحتِ أخمـصكِ الحـشرُ"

غـدا غـدوةً والحمـدُ نـسجُ ردائِـه فلـم ينـصرف إلا وأكفانُـه الأجـرُ

تردَّي ثيابَ الموتِ حُمـراً، فمـا دجـا لها الليلُ إلا وهيَ مـن سُـندسٍ خـضرُ

لقد كان لهذه الحادثة أثرها البالغ في المأمون، حيث وجدناه يقود بنفسه حملة قوية ضد الروم لاسترجاع هيبة الخلافة الإسلامية المفقودة، فخاض معهم معركة فتح فيها حصن قرَّة. وقد وصف أبو تمام هذه المعركة الدامية بعدما وصف قوة فرسان جيش المأمون الذين دأبوا جاهدين من أجل إحراز النصر، حتى بدوا في شراستهم كالأسود لا يهابون الموت، يقول[2]:

---

(1) المصدر نفسه، ج4، ص80-81.

(2) أبو تمام، الديوان ، ج3، ص156.

سَـــفَعَ الـــدؤوبُ وجـــوهَهُم فكـــأنهم وأبـــوهُم ســـامٌ أبـــوهم حـــامُ

مـــسترسلين إلـــى الحتـــوفِ كأنّمـــا بـــين الحتـــوفِ وبيـــنهم أرحـــامُ

آســـادُ مـــوتٍ مخـــدراتٍ مـــا لهـــا إلا الـــــصوارمَ والقنـــــا آجـــــامُ

ثم يصف تلك المعرفة الحامية الوطيس مصوراً بسالة المأمون وجيوشه بقوله[1]:

حتـــى نقـــضتَ الـــرومَ منـــكَ بوقعـــةٍ شـــنعاءَ لـــيس لنقـــضها إبـــرامُ

فـــي معـــركٍ أمـــا الحِمـــامُ فمفطـــرٌ فـــي هبوتيـــهِ والكُمـــاةُ صـــيامُ

والـــضربُ يقعِـــدُ قَـــرمَ كـــلّ كتيبـــةٍ شـــرسِ الـــضَّريبة والحقـــوقُ قيـــامُ

ففـــصمتَ عُـــروة جمعِهـــم فيـــه وقـــد جعلـــت تفـــصّمُ عـــن عُراهـــا الهـــامُ

ألقـــوا دلاءً فـــي بحـــورك أســـلمت ترعاتُهـــــا الأكـــــرابُ والأوذام

مـــا كـــان للإشـــراك فـــورةُ مـــشهدٍ والله فيـــه وأنـــتَ والإســـلامُ

لمـــا رأيـــتهمُ تُـــساقُ ملـــوكهم حزِقـــاً إليـــك كـــأنهم أنعـــامُ

جرحى إلـــى جرحـــى كـــأنّ جلـــودَهم يُطلـــى بهـــا الـــشّيّانُ والعُـــلاَّمُ

متـــساقطي ورق الثيـــاب كـــأنهم دانـــوا فأحـــدث فـــيهم الإجـــرامُ

أكرمـــت ســـيفَكَ غُربـــةً وذبابـــةً عـــنهم وحـــقّ لـــسيفك الإكـــرامُ

فـــرددتَ حـــدّ المـــوتِ وهـــو مركّـــبٌ فـــي حـــدِّهِ فارتـــدّ وهـــو زؤامُ

لقد بدت تلك المعركة شنعاء، نكّلَ فيها المأمون بجيش الروم حتى بدا الحِمام مفطراً، والجنودُ صياماً متعطشين للفتك بالأعداء وتحقيق النصر حتى فصموا جموعهم عن بعضها. وقد عبّر الشاعر عن شرعية تلك الحرب وذلك النصر بأنها حرب من أجل الإسلام. وقد بدت

---

[1] المصدر نفسه، ج3، ص156-157.

معالم ذلك النصر واضحة من خلال إيقاع ملوكهم في الأسر، وجرح بعضهم، وقتل الآخرين، لذلك حقّ لسيفه الإكرام.

وقد تجلت شاعرية أبي تمام في الأبيات السابقة من خلال رسم ذلك المشهد القتالي الذي بدا فيه وكأنه يشاهدها من مكان عَليّ، متتبعاً لكل خطوة فيها، وألبس ذلك كله ثوبا فنياً يتجلى في فنون التضاد والتشبيه والاستعارة وخاصة التشخيصية، والجناس ورد العجز على الصدر.

ولما انقضى عهد المأمون كانت المعارك ما تزال قائمة بين المسلمين والروم، وازداد خطر بابك الخرمي على البلاد الإسلامية، مما جعل المعتصم يعهد إلى الأفشين (خيذر بن كاوس) قيادة الثورة ضد بابك، وبقي يقارع قواته حتى انتصر عليه في منطقة البذّ، واقتاده أسيراً إلى المعتصم، فصُلِبَ وقُطِعت يداه ورجلاه ورأسه[1]. وبعد ذلك أخذت تظهر خيانة الأفشين ونفاقه في إسلامه حين ظهرت مجوسيته؛ يقول البهبيتي معلقا على ذلك " أما الأفشين نفسه فكان مسلماً، وظلّ على هذا عند الناس جميعاً، حتى اتُّهم في دينه سنة 225هـ، وفي أمانته للدولة، وبأنه حمل مازيّار حاكم طبرستان على خلع المعتصم والثورة به"[2]. لذلك أنشأ أبو تمام قصيدة يمجد في مطلعها شخص المعتصم، ويحط من شخص الأفشين الذي تسبب بفتنة ضد الخلافة، غير حافظ للنعم التي أسبغها عليه المعتصم، فكان جزاؤه النار، يقول[3]:

الحــــقُّ أبلــــجُ والـــــسيوفُ عــــوارِ فحــــذارِ مــــن أســـدِ العـــرينِ حــــذارِ
ملــــكٌ غــــدا جـــــارَ الخلافـــةِ مـــنكم والله قــــد أوصـــــى بحفـــظِ الجـــــارِ

الترع: مملؤوه بالماء ، الأكراب: خيوط مفتولة

الأوذام: مفردها وذم وهو سير من جلد ونحوه.

(1) انظر، شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص273.

(2) نجيب محمد البهيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص153.

(3) أبو تمام، الديوان، ج2، ص198.

يـــا رُبَّ فتنـــةِ أمـــةٍ قـــد بزّهـــا   جبارُهـــا فـــي طاعـــةِ الجبّـــارِ
جالـــت بخيـــذرَ جولـــةَ المقـــدارِ   وأحلّـــه الطُّغيـــانُ دارَ بَـــوار
كـــم نعمـــةٍ لله كانـــت عنـــده   فكأنهـــا فـــي غربـــةٍ وإســـارِ

ثم يعرض لوجوه إحسان المعتصم له، ومقابلته ذلك بالإساءة والنكران والجحود، ومنها ينفذ للحديث عن مكيدته للحكم وإظهار علامات الكفر التي كان يبطنها، يقول[1]:

مكـــراً بنـــي ركنيـــه إلا أنـــه   وطَـــدَ الأســـاسَ علـــى شـــفيرٍ هـــارِ
حتـــى إذا مـــا اللهُ شـــقَّ ضـــميرَهُ   عـــن مـــستكنِّ الكفـــرِ والإصـــرارِ
ونحـــا لهـــذا الـــدينِ شـــفرتَه انثنـــى   والحـــقُّ منـــه قـــانئُ الأظفـــار

وينتقل من ذلك للحديث عن الجزاء الذي ناله بسبب أفعاله، حيث أُحرق بالنار التي كان يعبدها، فيصف ذلك المشهد الذي تمتزج فيه صورة الأفشين بالنار التي تلتف حوله وهو يعذب فيها بمشهد جمالي هو الإزار الذي يعصفر ويُحلى بصنوف الزينة، يقول[2]:

مـــا زال ســـرُّ الكفـــرِ بـــين ضـــلوعِهِ   حتـــى اصـــطلى ســـرَّ الزنـــادِ الـــواري
نـــاراً يـــساورُ جـــسمَه مـــن حرِّهـــا   لهـــبٌ كمـــا عـــصفرتَ شِـــقَّ إزار
طـــارت لهـــا شُـــعَلٌ يُهـــدِّمُ لفحُهـــا   أركانَـــه هـــدما بغيـــر غبـــار
مـــشبوبةٌ رُفِعَـــت لأعظـــمَ مـــشركٍ   مـــا كـــان يرفـــعُ ضـــوءَها للـــساري
صـــلَّى لهـــا حيًّـــا وكـــان وَقودَهـــا   ميتـــا ويـــدخلها مـــع الفُجّـــار

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص199-200.
(2) أبو تمام، الديوان ، ج2، ص203-204.

وكذاك أهلُ النارِ في الدنيا همُ   يومَ القيامةِ جلَّ أهلِ النارِ

أما المرحلة الثانية من مراحل الصراع فتتمثل في الصراع العربي الرومي، فحينما أغار تيوفيل إمبراطور بيزنطة على مدينة زبطرة، ونكّل بأهلها، وسبى نساءها وقتل رجالها، قدم إلى المعتصم رجلاً يُدعى محمد بن المهدي، فأنشده قصيدة يخبره فيها بما حلّ بزبطرة[1] ، ومنها قوله:

يا غارةَ اللهِ قد عاينتِ فانتهكي   هتكَ النساءِ وما منهُنَّ يرتكبُ

هبِ الرجالَ على إجرامها قُتِلَت   ما بالُ أطفالِها بالذبحِ تُنتَهبُ؟

فنهضَ المعتصم من فوره وأمر بتجهيز الجيوش، وألا يخرج أحد منهم إلا على فرس أبلق، فهاجم أنقرة، وطرد منها أهلها، ثم اتجه إلى عمورية وكان يحرسها تسعون ألفاً من جنود الروم داخل أسوارها، فأقبل يضرب بالنبال الجانب الضعيف من السور حتى أحدث فيه خرقاً، فدخلها ونكل بأهلها وأحرق منها الجزء الكبير[2]. ولك أن تتخيل فرحة أبي تمام بهذا النصر المبين من خلال تتبعه لكل حدث من أحداثه، وحركة من حركاته في رائعته الشهيرة (فتح عمورية) التي استهلها بالحديث عن أحاديث المنجمين الذين حاولوا ثني المعتصم عن هذه المعركة لتشاؤمهم بظهور النجم ذي الذنب، لكنه لم يلتفت إلى أحاديثهم واعتبرها خرافات وأساطير؛ لذلك بدا السيف أصدق من كل نبوءة ,فيقول[3]:

---

[1] انظر، أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، مجلد 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1982، ص445

[2] انظر، أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ص445

[3] أبو تمام، الديوان ، ج1، ص40-45.

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتبِ في حدِّه الحدُّ بين الجِدِّ واللَّعِبِ
بيضُ الصفائحِ لا سودُ الصحائفِ في متونهنَّ جلاءُ الشكِّ والرِّيَبِ
والعلمُ في شهبِ الأرماحِ لامعةً بين الخميسَينِ لا في السبعةِ الشُّهُبِ
أينَ الروايةُ أم أينَ النجومُ وما صاغوه من زُخرُفٍ فيها ومن كذبِ
تخرُّصاً وأحاديثاً ملفّقةً ليست بنبعٍ إذا عُدّت ولا غَرَبِ
عجائباً زعموا الأيام مجفلةً عنهنّ في صَفَرِ الأصفارِ أو رجبِ
وخوّفوا الناسَ من دهياءَ مظلمةٍ إذا بدا الكوكبُ الغربيُّ ذو الذَّنَبِ
وصيّروا الأبرجَ العُليا مرتَّبَةً ما كان منقلباً أو غيرَ منقلب
يقضون بالأمرِ عنها وهي غافلةٌ ما دارَ في فَلَكٍ منها وفي قُطُبِ

لقد ابتهج أبو تمام بهذا النصر الذي دُحرت فيه قوات الروم وكُسِرت شوكتهم؛ لذلك يرى الشعر والنثر عاجزين عن الإحاطة بأحداثه وخططه، ووصف وقعه في النفوس حتى انعكس على الأرض جمالاً واخضراراً. يقول[1]:

فتحُ الفتوحِ تعالى أن يُحيطَ به نظمٌ من الشعرِ أو نثرٌ من الخُطَبِ
فتحٌ تفتَّحُ أبوابُ السماءِ له وتبرزُ الأرضُ في أثوابها القُشُبِ

ويصف منعتها واستعصاءها على الطامعين بها موظفا خبراته بالتاريخ القديم لخدمة الفن، ونجده يجنح إلى الصورة التشخيصية خدمة لهذا الواقع، وهو بذلك كله يريد أن يضاعف من قوة المعتصم وخبرته القتالية، يقول[1]:

---

[1] أبو تمام، الديوان ، ج1، ص 45 – 46.

وبرزَةُ الوجـهِ قـد أعيَـت رياضـتُها كسرى، وصدّت صدودا عن أبي كَـرِبِ
بكـرٌ فمـا افترعتهـا كـفُّ حادثـةٍ ولا ترقَّـت إليهـا همـةُ النُّـوَبِ
من عهـدِ إسـكندرٍ أو قبـلَ ذلـكَ قـد شابت نواصي الليالي وهـي لـم تَـشِبِ
حتـى إذا مخّـضَ اللهُ الـسنينَ لهـا مخضَ البخيلـةِ كانـت زبـدةَ الحِقَـبِ

وقد أشار إلى موقعة أنقرة التي سبقت فتح عمورية متفائلاً بالنصر الذي حققه فيها على القوات البيزنطية قائلا[2]:

جرى لهـا الفـألُ برحـا يـوم أنقَـرةٍ إذ غودرت وحشةُ الـساحاتِ والرِّحَـبِ
لما رأت أختَهـا بـالأمسِ قـد خَرِبَـت كان الخرابُ لها أعـدى مـن الجَـرَبِ

ونجده يصف الحال التي آلت إليها عمورية نتيجة الحرب، إذا أصبحت النيران تلتهم كلّ شيء فيها حتى أصبح ليلها منيرا كأن الشمس لم تغب عنها. وهو في ذلك يستند إلى قانون الأضداد، فأصبح بهيم الليل ضحى، والشمس طالعة رغم أفولها، يقول[3]:

لقـد تركـتَ أميـرَ المـؤمنينَ بهـا للنارِ يومـا ذليـلَ الـصخرِ والخـشبِ
غادرتَ فيها بهيمَ الليـلِ وهـو ضـحًى يـشلُّهُ وسـطَها صـبحٌ مـن اللَّهَـبِ
حتى كـأنَّ جلابيـبَ الـدُّجى رَغِبَـت عن لونِها أو كـأنَّ الـشمسَ لـم تَغِـبِ
ضَـوْءٌ مـن النـارِ والظلمـاءُ عاكفـةٌ وظلمةٌ من دخانٍ فـي ضـحًى شَـحِبِ
فالـشمسُ طالعـةٌ مـن ذا وقـد أفَلَـت والـشمسُ واجبـةٌ مـن ذا ولـم تَجِـبِ

---

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 47 – 49.
(2) المصدر نفسه، ج1، ص 50 – 53.
(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 53 – 54.

ونجده يشير إلى تلك المرأة الهاشمية التي اعتدى عليها جنود الروم في زبطرة، فاستغاثت بالمعتصم الذي لبى النداء معلنا الحرب، يقول[1]:

لبيـــتَ صـــوتا زِبَطريًّـــا هَرَقَـــتْ لـــه ... كأسَ الكرى ورُضـــابَ الخُـــرَّدِ العُـــرُب

عداك حَـرُّ الثغـــورِ المستـــضامةِ عـــن ... بردِ الثغورِ وعـــن سَلْـــسالها الحَـــصِبِ

أجبْتَـــــهُ معلنـــــا بالـــــسيفِ منـــــصلتا ... ولو أجبـــتَ بغيـــرِ الـــسيفِ لـــم تُجِـــبِ

حتى تركـــتَ عمـــودَ الـــشركِ منقعـــرا ... ولـــم تُعـــرِّج علـــى الأوتـــادِ والطُّنُـــبِ

ويتجلى الوصف الدقيق لأحداث التاريخ من خلال المقارنة بين الشعر وبين ما يقوله اليعقوبي في كتابه (تاريخ اليعقوبي) من حديث عن الوفد الذي ابتعثه ملك الروم إلى المعتصم، يقول: " أوفد من قبله وفدا إلى المعتصم يقول:" إن الذين فعلوا بزبطرة ما فعلوا تعدوا أمرين، وأنا أبنيها بمالي ورجالي، وأرد من أخذ من أهلها، وأخلي جملة مَن في البلد للروم من الأساري، وأبعث إليك بالقوم الذين فعلوا بزبطرة على رقاب البطارقة" "[2] يقول أبو تمام مصورا هذا الحدث بأمانة فنية وتاريخية[3]:

لما رأى الحـــربَ رأيَ العـــينِ تـــوفَلَسٌ ... والحربُ مشتقَّةُ المعنـــى مـــن الحَـــرَبِ

غـــدا يـــصرِّفُ بـــالأموالِ جِريتهـــا ... فَعَـــزَّه البحـــرُ ذو التيـــارِ والحَبَـــبِ

هيهاتَ ! زعزعتِ الأرضُ الوقـــورُ بـــه ... عن غزوِ محتـــسبٍ لا غـــزوِ مكتـــسبِ

لـــم ينفـــق الـــذهبَ المُربـــى بكثرتِـــهِ ... على الحصى وبـــه فقـــرٌ إلـــى الـــذَّهَبِ

---

[1] المصدر نفسه، ج1، ص 61 – 64.

[2] أحمد بن أبي يعقوب اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، ج2، دار صادر، بيروت 1970، ص476.

[3] أبو تمام، الديوان ، ج1، ص 64 – 66.

ومن النقل الصادق لأحداث المعركة أيضا قوله[1]:

تسعون ألفاً كآسادِ الشَّرى نضِجت أعمارُهم قبلَ نُضجِ التينِ والعنَبِ

فهو يشير إلى عدد الجنود الذين كانوا يدافعون عن عمورية، وإلى قول المنجمين الذين ابتعثهم ملك الروم من أجل تثبيط عزيمة المعتصم بقولهم " والله إنا لنروي أنه لا يفتح حصننا إلا أولاد الزنا، وإن هؤلاء أقاموا إلى زمان التين والعنب لا يفلت منهم أحد، فبلغ ذلك المعتصم، فقال: " أمَّا إلى وقت التين والعنب فأرجو أن ينصرني الله عز وجل قبل ذلك، وأما قوله: لا يفتحها إلا أولاد الزنا فما أريد أكثر ممن معي منهم "[2].

وقد أجمل أبو تمام كل هذه الأخبار والأحداث في بيت واحد، استطاع فيه أن يمزج بين عدد الجنود الذين كانوا يحمون عمورية، وبين رد المعتصم الأخير، وما حققه على أرض الواقع من إبطال لدعاوى المنجمين.

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 69.

(2) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر، المكتب التجاري، بيروت، 1970، ص31.

التلقي التاريخي لشعر البحتري:

لم يحظ البحتري بحظ وافر من الدراسات النقدية كتلك التي تعرضت لأبي تمام، وربما يعود ذلك إلى طبيعة أسلوب كل واحد منهما، فأسلوب أبي تمام في الشعر أقام الدنيا وأقعدها في ذلك العصر، واستمرت آثار ذلك إلى العصر الحديث؛ حيث عنيت به الكتب الكثيرة، كصاحب فكر ومنهج جديد يطل علينا في ذلك العصر، فما يكاد يخلو كتاب مختص في الشعر العباسي من الحديث عن صنعته وشعره مشيداً بجمالها رغم تعقيدها وغموضها. أما البحتري فلم يحظ بضجة نقدية مشابهة لها، ربما لأن البعض اعتبره غير مجدد في مجال الشعر، إذا استُثنيَ حديثه عن الطيف وشعر الوصف اللذين برع فيهما ببعديهما الخيالي، وقدرته على الوصف، ولغته الواضحة السلسة التي تقرع النفوس فتهتز لها طرباً. ومن النقاد المحدثين الذين تعرضوا له؛ طه حسين، وشوقي ضيف، ووحيد كبابة، إضافة إلى بعض الرسائل الجامعية التي عنيت به كدراسة فاروق الهزايمة.

طه حسين:

تعرض بعض النقاد المحدثين لدراسة شعر البحتري في إطار المنهج التاريخي، فأخضعوه لظروف البيئة والعصر، وتبينوا أثرها في شعره مستدلين على ذلك بمقطوعات من شعره؛ ومن هؤلاء النقاد طه حسين في كتابه " من حديث الشعر والنثر ". إذ أفرد له جزءاً خاصاً في الإطار التاريخي، فعرض لمولده، وحياته، وأخلاقه، وحله وترحاله، وصولاً إلى فنه الذي درسه في إطار تأثير ظروف العصر والبيئة، فميز بين لونين من الشعر لديه؛ أحدهما يغلب عليه الجمال اللفظي الخداع الذي يؤنس القلوب والعقول فيستميلها إليه. والآخر بدت فيه

الكلفة والمشقة من خلال الملاءمة بين الجزالة العربية والبديع، والعناية بالوحدة الفنية للقصيدة بحيث لا تنفصل أجزاؤها عن بعضها.

يقول: " إن شعر البحتري إن كان قد غلب عليه الجمال اللفظي الخداع، وهذه المعاني التي يحسّها الناس في غير مشقة ولا كلفة، والتي لا بقاء لها ولا ثبات، فقد وفق البحتري إلى شعر آخر، تتغير العصور والظروف وهو باق خالد لأنه يصور خلاصة الحياة "[1]. ويمثل طه حسين على كل اتجاه من هذه الاتجاهات بأمثلة من وحي الواقع الشعري، فمن الأولى قوله[2]:

مخلـــفٌ فـــي الـــذي وَعَـــد   ســـيلَ وصـــلا فلـــم يَجُـــد
فهـــو بالحُـــسنِ مـــستبــ   ـــدّ وبالـــدَّلّ منفـــرد
يتثنَّـــى علـــى قـــضيــ   ـــبٍ، ويفتَـــرُّ عـــن بَـــرَد
قـــد تطلبـــتُ مخرجـــا   مـــن هـــواه فلـــم أَجِـــد
بـــأبي أنـــت! لـــيس لـــي   عنـــك صـــبرٌ ولا جَلَـــد
ضـــاق صـــدري بمـــا أجِـــ   ـــنُّ وقلبـــي بمـــا أجـــد

ويعلق طه حسين على هذه الأبيات وعلى أبيات أخرى من القصيدة نفسها في مدح المتوكل بقوله: " فماذا تجدون في هذه القصيدة من المعاني الغريبة؟ لا شيء إلا هذه العاطفة الحلوة التي يحب البحتري أن يظهرها حين يمدح الخليفة "[3] إنّ هذه القصيدة لا تشتمل على

---

[1] طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 124.

[2] أبو عبادة البحتري، ديوان البحتري، ج2، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، 1977، ص279.

[3] طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 123.

ألفاظ عصية على الفهم، بل تسير سهلة سلسة من بدايتها إلى نهايتها، ولعل هذه السهولة أيضا قد بدت واضحة في الأفكار، فنطالعه في المقطوعة السابقة النسيبية يتحدث عن امرأة أسرته بجمالها ودلالها، يحاول أن تنجزه وعدا لكنها تترفع عن ذلك.

ويفسر طه حسين سهولة الألفاظ والأوزان المختارة في هذه القصيدة وغيرها من القصائد التي تسير على منوالها تفسيرا تاريخيا، حيث يعيدها إلى عامل الملاءمة للبيئة السهلة المترفة، يقول: " ولعله إنما اختار هذه الأوزان وشغف بها؛ لأنه أراد أن يكون شعره ملائما لهذه البيئة السهلة المترفة التي كانت تعيش في قصور الخلفاء والأمراء، هؤلاء الناس الذين كانوا متى فرغوا من أعمال الدولة التفتوا إلى لهو يسير، لا كلفة فيه ولا مشقة "[1]. فقدرة البحتري على قراءة الواقع الذي ينشد فيه، والحال التي عليها المخاطبون، جعلته يختار لهم من الألفاظ والأوزان ما يناسب أجواء المرح والترف التي هم عليها، وهنا تكمن البلاغة. لكن هذه ليست هي النقطة الوحيدة في الأمر، إنما قد نعيد ذلك إلى ثقافته الضحلة؛ لذلك جاء شعره على مستويين. ثم إنّ الفكرة البسيطة السهلة القريبة من القلب تحتاج إلى ألفاظ سهلة لا عمق فيها؛ لذلك ناسب بين الألفاظ والمعاني فجاءت على قدرها.

أما اللون الثاني من الشعر عند البحتري والذي تتجلى فيه الملاءمة بين الجزالة والبديع، والترتيب المنطقي للأبيات، والإجادة الفنية، فيمثل عليه طه حسين بقصيدة البحتري في مدح المتوكل حين أمر وزيره الفتح بن خاقان بأن يصلح بين الفروع المتنازعة من عشيرة تغلب بقوله[2]:

---

[1] طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 122.

[2] البحتري ، الديوان، ج2، ص 1298 – 1299.

أســـيتُ لأخـــوالي ربيعـــةَ إذ عَفَــت ... مـــصايفُها منهـــا، وأقـــوَت ربوعُهـــا

بكُرهـــيَ أن باتـــت خـــلاءً ديارُهـــا، ... ووحـــشا مغانيهـــا، وشـــتَّى جميعهـــا

وأمست تُسافي الموتَ من بعد ما غــدت ... شُروبا تسافي الــراحَ رَفهًــا شــروعها

إذا افترقـــوا عـــن وقعـــةٍ جمعـــتهُمُ ... لأخـــرى ومـــاءٌ مـــا يُطِـــلُّ نجيعُهـــا

تـــذمُّ الفتـــاةُ الـــرُّودُ شـــيمةَ بعلِهـــا ... إذا بـــاتَ دونَ الثـــأرِ وهـــو ضـــجيعُها

حميّـــةَ شـــعبٍ جـــاهليٍّ وعـــزةٍ ... كليبيَّـــةٍ أعيـــا الرجـــالَ خُـــضوعُها

وفرســـانُ هيجـــاءٍ تجـــيشُ صـــدورُها ... بأحقادهـــا حتـــى تـــضيقَ دروعُهـــا

إن هذه الأبيات تعبر عن واقع عاناه الشاعر بسبب تلك الحروب والنزاعات التي دارت رحاها بين قبيلة أخواله ربيعة فعركت الرجال وطحنتهم، لذلك يئس لهذا الواقع الأليم واقع الدمار والهلاك والفرقة والإقفار.

إن واقع تلك الحرب بدت كأيام العرب في الجاهلية، تقوم على الثأر وديمومة الحروب، فما تلبث الجموع أن تفترق من وقعة حتى تدخل في أخرى، ولعل هذه الأبيات التي عبر فيها البحتري عن أساه وحزنه، والواقع الذي تعانيه تلك القبيلة، بدا واقعا مريراً؛ لذلك استأثر بهذا الجهد من الشاعر لكي يعبر عن معانٍ إنسانية عميقة تجلت في تلك الحروب، فاختار لها تلك الألفاظ الفخمة المتينة التي تتماشى والواقع الذي يصفه.

أما الأبيات التي استأثرت بعناية طه حسين فهي الأبيات التي تليها، حيث يقول[1]:

تقتَّـــلُ مـــن وَتـــرٍ أعـــزَّ نفوسَـــها ... عليهـــا بأيـــدٍ مـــا تكـــادُ تطيعُهـــا

---

[1] البحتري، الديوان ، ج2، ص 1299.

إذا احتربَــت يومــا ففاضــت دماؤهــا تـــذكَّرَتِ القُربـــى ففاضـــت دموعُهـــا
شـــــواجرُ أرمـــــاحٍ تقطّـــعُ بيــــنهم شـــواجرَ أرحـــامٍ ملمـــومٍ قطوعُهـــا

فقد توقف عند هذه الأبيات فعلق عليها بقوله : " بهذا البيت جمع البحتري أرقى ما يمكن أن يشعر به البدوي في هذا الظرف، وما عند العرب من طبيعة، فهم يقتلون النفوس، ولكنهم بعد هذا كله وفوق هذا كله من الناس، يحسون عواطف المودة والقربى، وهم أيضا يحسون الثأر للشرف والرقة لعاطفة القربى... دعوا ما في الألفاظ من الجمال الفني الخالص وقفوا عند المعاني، فستجدون أن البحتري قد تجاوز العصر الذي كان يعيش فيه، وعبر عن معانٍ إنسانية رائعة يحسها الناس في كل وقت، وفي جميع الظروف "[1]. ولعل هذا لا يعود إلى مجاوزته للعصر، إنما يعود إلى المعنى اللطيف الشريف الذي استدعى بطبيعة الحال لفظا شريفا جزلا، فالمعنى موجود في كل العصور، لكن طريقة التعبير هي التي تخرج المعنى أحسن إخراج، وهي التي تستدعي الحلية اللفظية على نحو ما نرى في الأبيات السالفة الذكر، إذ تجلت فيها فنون رد العجز على الصدر والجناس التي لم تأت نتيجة كلفة وصنعة تكد فيها الأذهان، إنما هي فنون استدعتها الفكرة والانفعال والخيال، ولعلنا نمثل على ذلك بالبيت الأخير من خلال لفظتي الجناس (أرماح، أرحام) ؛فالأرماح التي كنى بها عن الحرب وما تجره من ويلات هي التي سببت القطيعة في الأرحام، والأرحام بطبيعة الحال هي السبب في رقة القلوب ,فاستدعاء الكلمة الأولى استوجب ذكر الثانية.

هكذا جاءت هذه القصيدة ثمرة للظروف التي أحاطت بالشاعر. أما الألفاظ، فطغت عليها النزعة الأعرابية التي ارتد فيها إلى الطابع البدوي الذي انطبع به في الفترة الأولى من

---

[1] طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 127.

حياته. أما رقة الألفاظ الفخمة، فقد استفاد فيها من أجواء الحضارة التي انغمس فيها. وهكذا يبدو أثر البيئة التي عاش فيها البحتري واضحا في شعره، يقول طه حسين معلقا على القصيدة بشكل عام: " في هذه القصيدة تجدون فنونا من الجمال، تجدون الأعرابية الواضحة التي فيها شيء من الجفوة ولكنها جفوة نحبها ونستعذبها، لأنها تصور لنا حياة الصحراء وما فيها من شعور بهذه الغلظة الساذجة التي تلائم الطبيعة، وقد ضقنا ذرعا بالحياة الحضرية، ثم تجدون فيها هذه الألفاظ الضخمة التي لم يرق منها لفظ رقة تجعله شديد السهولة في السمع، وإنما هي الرقة التي تحببه إلى النفس، وإلى جانب هذه الرقة الجزالة التي ترفعه عن الابتذال "[1]. والواقع أن إجادة البحتري في هذه القصيدة لا يعود إلى تأثير البيئة فقط، إنما يعود إلى طبيعة الموضوع المطروح وإلمام الشاعر به، فما يجيده الشاعر في المدح قد لا يجيده في الغزل وهكذا، ثم جملة الأفكار التي يريد الشاعر أن يعبر عنها، فقد امتزجت في هذه القصيدة المعاني الإنسانية العميقة بالعاطفة الصادقة الجياشة، والخبرة الشعرية، والخيال؛ لذلك جاء تعبيره شريفا على قدر المعاني، واشتمل على فنون بديعية وظّفها توظيفا جميلا جاء دالا في مكانه.

شوقي ضيف:

وممن تعرضوا لدراسة شعر البحتري تاريخياً شوقي ضيف في كتابيه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) و (العصر العباسي الثاني)؛ إذ عرض في الكتاب الأول لأثر البيئة في المذهب الشعري للبحتري، ونوه خلال ذلك إلى مذهب التصنيع عند أبي تمام الذي لم يستطع البحتري أن يجاريه لنشأته البسيطة، يقول: " نشأ نشأة بسيطة في عشيرة بحتر الطائية، فلم

---

[1] طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص128 ، 129.

يثقف بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرته، وظل ذوقه في جملته لا يأبه للتنميق المسرف، كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع وموهبة "[1].

فشوقي ضيف في ذلك ينحو منحى الآمدي ويردد ما يقوله في كتاب الموازنة من" أنه أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف " [2]. ويعقد شوقي ضيف موازنة بين أبي تمام والبحتري في ضوء البيئة التي عاشها كل واحد منهما وأثرها في صنعته؛ فالبيئة الحضرية والثقافة الواسعة لأبي تمام أورثته تصنيعا وتعقيداً في شعره، أما البيئة البدوية والثقافة الضحلة التي أثرت في إبداع البحتري فأورثته فنا مطبوعا لم يستطع أن يجاري فيه مذهب أبي تمام رغم اتصاله به، ومعرفته للمناهج الجديدة، إذ وقف تأثره به عند الجوانب الظاهرة دون أن يتغلغل في أعماق شعره[3]، لذلك قالوا إنه حافظ على الأساليب الموروثة.

لم يركن البحتري إلى البادية فيقضي حياته فيها، بل تنقل وارتحل إلى الحاضرة حيث الخلفاء والأمراء والحياة الرغيدة؛ لذلك تنبه النقاد إلى أثر الحاضرة في شخصه وإبداعه، فقد تحضر وغير كنيته؛ إذ كان يُكنَّى أبا عبادة، ولما دخل الحاضرة تكنى أبا الحسن ليزيل الأثر الأعرابي عن نفسه[4]. لقد اعتمد شوقي ضيف على هذا الرأي وبنى عليه، إذ أدرك أن الحضارة لم يتوقف أثرها على كنيته، بل تجاوزتها إلى فنه، يقول: " وهو كذلك في شعره وصناعته قد حاول أن يغير فيها وأن يبدل كما غير في كنيته وبدّل، حتى يساوي في مذاهب

---

(1) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 191.

(2) أبو القاسم الأمدي، الموازنة،ج1 تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة ط2، 1972، ص4.

(3) انظر، شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 191 – 192.

(4) انظر، الصولي: أخبار أبي تمام، هامش المحقق، ص 67.

صناعته أهل الحاضرة، ولعله من أجل ذلك اتصل بأبي تمام، حتى يعرف مذاهب الحاضرة في حرفة الشعر ويحاكي نماذجها " [1].

ولعل ممن يوافقونه في هذا المذهب يوسف خليف، إذ أدرك أثر نشأته البدوية في فنه، فقال:" وقضى البحتري أيام صباه الأولى في بادية منبج بين العرب الطائيين الذين كانوا منتشرين بها. وليس من شك في أن نشأته المبكرة بين البدو في هذه البادية كان لها أثر واضح في اتجاهاته الفنية " [2].

وليس من شك في أنّ أثر البيئة واضح بشكل كبير في النتاج الفني للبحتري سواء من حيث اللفظ سهولة وانسيابا، أو من حيث الأسلوب رقة وحلاوة، أو من حيث الموضوعات، إذ وجدناه قد برع في فن الوصف براعة لا يطاوله فيها أحد من أقرانه، يقول عبد المنعم خفاجي معلقا على أثر البيئة البدوية في إبداع البحتري: " وقد نشأ البحتري في بلاد أشبه بالبدو منها بالحضر، تنزلها كثيرٌ من بطون طيء وقضاعة وتغلب، ولم تكن ألسنتهم فسدت بعد، فتخرج عليهم مطبوعا على فصاحتهم وسهولة أساليبهم، ولم يؤثر عنه أنه جلس إلى درس العلماء ولازم المتفلسفة، فابتعد بذلك عن مذاهب الحاضرين وتعمقهم وفلسفتهم، فكان شعره كله حسن الديباجة، صقيل اللفظ، سلس الأسلوب، ينحدر إلى الأسماع انحدار السيل إلى القاع، وقلت فيه المعاني العويصة التي تنشأ عن تراجم العلوم العقلية في ذهن المعبر عنها " [3].

وهذا يقودنا إلى الحديث عن ثقافة البحتري كما عرض لها شوقي ضيف في كتابه (العصر العباسي الثاني)، فقد تحدث عن أثر العصر بمعارفه وعلومه في ثقافته، ولعل هذا

---

(1) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 192.

(2) يوسف خليف، في الشعر العباسي، ص 108.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص203.

التأثير يكمن في الثقافة العربية والإسلامية والتاريخية دون التخصص بها[1]، ويدلل شوقي ضيف على ذلك بقول البحتري مستعينا بمعرفته في الحديث من حيث درجة صحته[2]:

خُلُقٌ أتيتَ بفضلِه وسنائِه طبعاً فجاءَ كأنَّه مصنوعُ
وحديثُ مجدٍ عنك أَفرطَ حسنُهُ حتى ظننَّا أنَّه موضوعُ

ومما لا شك فيه أنّ أثر العصر لا يقتصر على تلك الثقافة الدينية، بل تجاوزها إلى ثقافته الشعرية خاصة، إذ " كان لا يبارى في ثقافته بالشعر، مما جعله يضع ديوان حماسة مشاكلة ومشابهة لأستاذه أبي تمام في حماسته المشهورة "[3].

إن ثقافة البحتري الشعرية تبدو واسعة من خلال هضمه لذلك الشعر وطرائقه وأساليبه، لذا نجده اختطَّ لنفسه منهجا شعريا يسير فيه على نهج القدماء في بناء القصيدة، مع التفرد في اللغة والصياغة التي تلائم الذوق العصري للمجتمع الذي يعيش فيه.

أما ثقافة البحتري اللغوية فلم تكن ضحلة، فقد كان متعمقاً باللغة العربية نحواً وصرفاً، لفظاً ومعنى. ولعل من الأدلة على ذلك ما قاله الصولي حين يروي " عن عبد الله بن الحسين أنه قال: قال لي البحتري: دعاني علي بن الجهم فمضيت إليه، فأفضنا في أشعار المحدثين إلى أن ذكرنا أشجع السلمي، فقال لي: إنه يخلى! وأعادها مرات ولم أفهمها، وأنفت أن أسأله عن معناها، فلما انصرفت فكرت في الكلمة، ونظرت في شعر أشجع السلمي، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع، فإذا هو يريد هذا بعينه، أنه يعمل الأبيات فلا يصيب

---

(1) انظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1975، ص284.

(2) البحتري، الديوان، ج2، ص 1316.

(3) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص 285.

فيها بيتا نادرا، كما أنّ الرامي إذ رمى برشقة فلم يصب منه بشيء قيل: أخلى، قال: وكان علي بن الجهم، عالما بالشعر" [1].

لقد اقترنت ثقافة البحتري بهذه العلوم السالفة الذكر، ولم تتجاوزها إلى التعمق في الثقافة الحديثة لعصره[2]– كما نجد عند أستاذه أبي تمام– وربّما يعود ذلك إلى محافظته على التراث وإقباله عليه وانغماسه فيه. ويستدل شوقي ضيف على ذلك بشعره، " فحينما ساءت العلاقة بين البحتري وعبيد الله بن عبد الله بن طاهر صاحب شرطة بغداد... وسارع البحتري فلمّح إليه في بعض شعره بما يشبه الذم، وردّ عليه عبد الله يمده صديقه ابن الرومي بأشعار ملتهبة، ويبدو أنهما ندّدا بضعف ثقافة البحتري، وأنه لا يعرف فلسفة ولا منطقا، مما جعله يهجو عبيد الله ببائية، يقول فيها:

كلفتمونا حدودَ منطقِكُم ... والشعرُ يُغني عن صدقِهِ كَذِبُه

ولم يكن ذو القروحِ يلهَجُ بالـ ... منطِقِ ما نوعُهُ وما سببُه

والشعرُ لَمحٌ تكفي إشارتُهُ ... وليس بالهَذرِ طُوِّلَت خُطَبُه [3]

فهذه الأبيات تفصح عن المذهب الشعري الذي سار عليه البحتري في بعض إبداعه؛ فهو مذهب لا يركن إلى العلوم المنطقية، إنما أساسه الرأي النقدي القائل " أعذب الشعر أكذبه"، إنه مذهب يسير فيه على النهج الشعري التقليدي الذي قوامه المحافظة على التراث الشعري السابق له، إذ يلتزم بمنهج امرئ القيس الذي لا يعرف فلسفة ولا منطقا. ونجده في

---

[1] أبو بكر الصولي، أخبار البحتري، تحقيق: صالح أشتر، دار الفكر، دمشق 1964، ص172.
[2] انظر شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص 285.
[3] المرجع نفسه ، ص 286.

البيت الأخير يقدم مفهوما مكثفا للشعر يرتكز على مبدأ الإيحاء بالإشارة دون العناية بالتفصيلات.

ومع ذلك فإننا لا نعدم وجود بعض الإشارات والتعليلات المنطقية والفلسفية في شعره، ومن ذلك تعليلة للشيب الذي غزا رأسه في سن الشباب في قوله[1]:

بكــــرَت تعيِّرُنـــــي " نــــوارُ" ســــفاهةً	وضحَ المفارِقِ فـــي ابيــضاضِ المِــسحَلِ
ويكُم ! بياضُ الــصبحِ أحــسنُ منظــرا	فـــي العـــينِ مـــن ظلمـــاءِ ليـــلٍ أَليَـــلِ
وهـــل اســـوادُ العُلـــوِ يكمُـــلُ حـــسنُهُ	فـــي الطَّـــرفِ إلا بابيـــضاضِ الأســـفَلِ
والشمسُ لولا ضـــوءُها مـــا استُحـــسِنَت	والبـــــدرُ لــــولا نــــورُه لــــم يَجمُـــــلِ

إن الحاسة الفنية للبحتري دفعته إلى الاستناد للأدلة العقلية والمنطقية من أجل إثبات الصفة الجمالية للشيب، ونفيها عن الشعر الأسود، وتتجلى هذه الأدلة في المقارنة التي يعقدها بين الصبح ببياضه وضيائه، والليل بحلوكته وسواده، وفي التآلف النوارني الذي يقيمه بين الشمس والبدر؛ فهما لم يُستحسنا لولا ضياؤهما.

صحيح أن ثقافة البحتري الفلسفية والمنطقية لا تقترب من ثقافة أبي تمام الذي عاش بين أحضان الحاضرة، لكنّ منهجه الذي اعتمد على الوضوح والسلاسة وعدم التعقيد بفعل البيئة البدوية البسيطة التي نشأ بين أحضانها هو عامل قوي أيضاً، إلى جانب ضعف الثقافة في عدم جنوحه إلى الفلسفة التي تتطلب الذكاء الحاد، والذهن الصافي، والتفكير الطويل. ورغم ذلك فلعل مما يحسب للبحتري –حسب رأي ضيف– الملاءمة بين شعره وروح عصره

---

(1) البحتري، الديوان ، ج3، ص 1677.

من خلال ثقافته الواسعة التي اكتسبها ممن سبقه أو عاصره من الشعراء أمثال أبي تمام ومسلم وبشار [1].

وحيد كباية:

ومن الدراسات المهمة التي تناولت الأثر التاريخي في شعر البحتري دراسة وحيد صبحي كباية الموسومة بـ " الإبداع والفكر في شعر الطائيين " ,إذ عرض خلالها لأمرين؛ أولهما، أثر العصر بثقافته وعلومه في إبداع البحتري، وثانيهما، أثر العصر في ثنائياته الضدية.

وهو في الأمر الأول قد تابع شوقي ضيف فيما قاله؛ حيث ذهب إلى أنّ البحتري أخذ بحظوظ مختلفة من الثقافة العربية والإسلامية، إلا أنه لم يتخصص في أحد فروعها ويتعمق فيه، ومصداق ذلك بساطة أثر هذه الثقافة في شعره وبخاصة الفلسفية والمنطقية مقابل التعمق في هذه الثقافات عند أبي تمام. وقد ألقت هذه الثقافة بظلالها على موقف الشاعرين من قضيته الفكر في الشعر، فنجد أبا تمام يصرح باعتماده على الفكر في شعره[2]، ومن أجل إثبات ذلك يعمد إلى استحضار بيت شعري لأبي تمام يفصح فيه عن منهجه الشعري الذي يركن إلى العقل في قوله[3]:

فلاقتـــه أبيـــاتٌ تناسِـــبُ وجهَـــهُ   نـــدبتُ لهـــا فكـــري وأخـــدمتُها ذهنـــي

---

(1) انظر، شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص 287.

(2) انظر، وحيد صبحي كباية، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، منشورات جامعة حلب، 2000، ص13-14.

(3) أبو تمام، الديوان، ج4، ص 279.

أما البحتري فيرفض الأثر العقلي في الشعر؛ لأن الشعر عنده شعور وعاطفة، وبالتالي فهو يناجي النفوس. " إن الشعر كما يريده البحتري خطف في السمع، يترك بعده النفس في حالة من الذهول الشعوري لا الفكري، وهو في هذا يخالف أبا تمام الذي قيل عنه " خطيب منبر " لكثرة اعتماده على الفكر والتفصيل، والذي كان يترك المستمع في حالة ذهول فكري"[1]. والفرق بين هذين المنهجين الشعريين؛ أن الأول شعوري لا يحتاج إلى قارئ مثقف بالثقافة الواسعة حتى يستشعره، لذلك فإن استيعابه وتأثيره يكون سريعا. أما الآخر فإن القارئ فيه يحتاج إلى الثقافة الواسعة التي تكافئ عقلية المبدع حتى يصارع دقائق ألفاظه ومعانيه ومقاصده. فإذا كان البحتري يقول القصيدة لتتنزل من ملكوتها وتستقر في نفوس الناس، فإن أبا تمام يقولها لتعيش في وقار فترتفع إليها العقول.

ويتعرض كبابة لتفسير ظاهرة التضاد عند البحتري ضمن إطارين؛ تاريخي ونفسي يتجلى من خلال التقلب الذي نراه في أخلاق البحتري، فهو قدري معتزلي في أيام الواثق، ثم نزع عنه في أيام المتوكل. أما الأثر التاريخي فيتجلى في العصر وأثره الكبير في ازدواجيته[2] فقد " عُرِف عن الرجل في أيام صباه الأولى تعصبه للعرب عامة ولطيء خاصة بحكم العرق والدم، ولكن عندما شعر في بغداد بسطوة الموالي وشوكتهم، قدّمهم على العرب، ناعتا إياهم بجند الله... كما أنّ هذه الثنائية قد شملت فيما شملته تكوينه النفسي بالذات، فطبعته بأبرز طابع وأعنفه، إذ اشتهر عنه البخل والحرص الشديدان على ذوي قرابته وأرحامه مقرونين بالإسراف والتبذير المتناهيين على متعه ومسراته " [3]. ومن الأمثلة الدالة على حرصه ما ورد عنه في كتاب الأغاني من أنه كان يتخذ خادمه نسيم وسيلة لابتزاز الأموال، إذ كان يبيعه

---

(1) وحيد صبحي كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص 15.

(2) انظر، وحيد صبحي كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص 62-63.

(3) نديم مرعشلي، البحتري، دار الشرق الجديد، بيروت، ط1، 1960، ص 36.

لهم ثم ينشئ قصائد يبدي فيها الندم على بيعه ، فكانوا يردونه إليه. فضلا عما يروي عنه أيضا من تملكه للضياع الكثيرة في العراق ومنبج[1].

إنّ هذا التناقض بدا واضحاً في العصر الذي يعيش فيه أيضا، إذ بدت فيه السيادة للإنسان الذي يتعاون مع الأيادي الغريبة التركية من أجل قتل أصوله، ومن ذلك ما قام به المنتصر من تعاون مع الأتراك من أجل قتل والده. ثم إن التناقض نجده واضحا في شخصية الحاكم المسلم حيث جُرّد من سلطته ليغدو صورة لا قدرة لها ولا سلطان، وهذه التناقضات جميعها انعكست بدورها في نفسية البحتري، وهذا طبيعي، لأنه حضر مقتل المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان وعاين المؤامرة بأم عينيه؛ لذا نجده يعبر عنها شعراً بقوله[2]:

أكـــانَ ولـــيُّ العهـــدِ أضـــمَرَ غُـــدرَةً ... فمـــن عَجَـــبٍ أن وُلِّـــيَ العهـــدَ غـــادرُه

ولعل شخصية البحتري المتناقضة وطمعه جعلاه يسلو هذه الحادثة، ويعود ليمدح المنتصر ويهنئه بالخلافة ويبطل القول السابق بقوله[3]:

حججنـــــا البنيَّـــــةَ شـــــكرا لِمـــــا ... حبانـــــا بـــــه اللهُ فـــــي "المنتـــــصِرْ"

من أجل ذلك ومثله ذهب النقاد إلى إثبات قلة وفاء البحتري لمن أحسن إليه باستثناء وفائه لأبي تمام، ومن هؤلاء مصطفى الشكعة، حيث يرى أن البحتري " كان متقلبا قليل الوفاء لمن أحسن إليه باستثناء وفائه لأبي تمام، وفيما عدا ذلك فلم يكن له مبدأ يلتزمه في تقييم علاقاته بالناس

---

(1) انظر، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج21، ص 45.

(2) البحتري، الديوان ، ج2، ص 104.

(3) المصدر نفسه، ج2، ص 849.

والوفاء لمن أحسن إليه"[1]. هكذا يبدو العصر بازدواجية حياته السياسية ذا أثر كبير في شخصية البحتري ونفسيته وإبداعه وفنه، فالعصر الذي كان يعيش فيه مليء بالتناقضات- كما أسلفنا- وخاصة السياسية، مما يلقي بظلاله في إبداعه. ويصف وحيد كبابة هذا الأثر بقوله: " كان لابد لهذه الازدواجية أن تجد لها صدى عند شاعر مرهف الإحساس كالبحتري، لكن هذا الصدى لم يظهر في قصائد المديح والتزلف، وإنما في التأمل الشعوري، حيث ينكفئ الشاعر على ذاته محاولا إيجاد نمط من التوازن النفسي بين ذاته الحائرة وواقعه غير المنطقي"[2] ويمثل كبابة على ذلك بقوله يرثي صديقا له[3]:

أرى عِلَلَ الأشياءِ شتَّى ولا أرى التَّـ ـجمُّعَ إلا عِلَّةً للتفرُّق

أرى الدهرِ غولا للنفوسِ وإنَّما يقي اللهُ في بعضِ المواطنِ من يقي

ولم أرَ كالدنيا حليلةَ وامقٍ محبٍّ متى تَحسُن بعينيهِ تطلُقِ

تراها عيانا وهي صنعةُ واحدٍ فتحسبُها صنعَي لطيفٍ وأخرقِ

إن الحياة في نظره تنطوي على المتناقضات، فالتجمع سبب للفرقة التي تتجلى بالموت، فلا يدوم على حال لها شانُ، والدهر غول يخطف النفوس ويخيفها ولا ينجو منه إلا من يريد الله له ذلك، والدنيا مجمع للمتناقضات، فهي حليلة مطلقة، ونتيجة ذلك كله فإنّ من ينظر إليها يحسها من صنع إلهين؛ الأول لطيف هو مصدر للخير، والآخر أخرق هو مصدر للشر. وقد أثارت هذه الأبيات ضجة نقدية في ذلك العصر، إذ اتُّهِمَ بالثنوية التي يذهب فيها مذهب الفرس. وهو مذهب يقول بوجود إلهين؛ أحدهما للخير (للنور)، والآخر للشر (للظلام)

---

[1] مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 697.

[2] وحيد صبحي كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص 64.

[3] البحتري، الديوان ، ج3، ص 605 - 606.

وهذا غير واقع فعلا لأنه يعترف اعترافا صريحا في البيت الأخير بأن هذا الكون من صنع إله واحد.[1]

فإذا كان العصر بتقلباته وأحداثه السياسية وعلومه ومعارفه من أهم العوامل المؤثرة في إبداع البحتري، فإن دور البيئة لا يقل أهمية عن دور العصر، لا سيّما أنها المحيط الذي يحتوي الأديب منذ ولادته ويؤثر فيه، فالإنسان كائن اجتماعي ينفعل بما حوله ومن حوله، حيث ينفعل بالحالة الثقافية، والعلاقات الاجتماعية، والأخلاق، والمعاني الإسلامية، فضلا عن انفعاله بعناصر البيئة الطبيعية، فقد عرّف تين البيئة بأنها " ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذي يسكنه، ومن عوامل سياسية واجتماعية تؤثر في تفكيره، وهذا العامل يؤثر في الجنس من الخارج على حين ينبعث تأثير عامل الجنس من داخل ذات الأفراد "[2].

فاروق الهزايمة:

وقد أدرك فاروق الهزايمة أثر البيئة بعناصرها مجتمعة في شعر البحتري، لذلك تفردت دراسته الموسومة بـــ (أثر البيئة في الشعر – دراسة تطبيقية في شعر البحتري) برصد هذا الأثر وتجلياته في جوانب عديدة من فنه، فدرس أثرها في فنه من حيث الألفاظ والمعاني والصور والأساليب على التوالي مفردا كل واحدة من هذه الجوانب بحديث مستقل.

إذ تعرض في الجزئية الأولى للحديث عن أثر البيئة بأنواعها من طبيعية ومعنوية ودينية وثقافية وعلمية واجتماعية في ألفاظ البحتري، وهذه الارتباطات جميعها قد ألقت

---

[1] انظر، طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص 130.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 58. نقلا عن:

A.chevrillion: Tain et la formation de sa pensee، paris، 1932. P 325-327.

بظلالها على شعره؛ إذ شكلت البيئة الصحراوية المكان الروحي الذي ارتبطت به طفولته وبعض شبابه، لذلك جاء شعره صادراً عنها مقتبسا من معينها الذي لا ينضب، فجاءت ألفاظه جزلة قوية، إذ نجده يقف على الأطلال، ويصف الصحراء حيوانها ومخاطرها سائرا على نهج القصيدة الجاهلية[1]. ويمثل على ذلك بقوله واصفا الديار وقد عفت وخلت من أهلها[2]:

أرســـــومُ دارٍ أم ســـــطورُ كتـــــابِ　　　درسَـــت بـــشاشتُها مـــع الأحقـــابِ؟

يجتـــازُ زائرُهـــا بغيـــرِ لُبانـــةٍ　　　ويُـــردُّ ســـائلُها بغيـــرِ جـــوابِ

وإذا كانت البيئة الصحراوية بقسوتها أكسبته جزالة في اللفظ، وامتلاكا لناصية اللغة، فإن البيئة المتحضرة التي عاش فيها قسطا كبيرا من حياته أورثته رقة وسلاسة وانسيابا في اللفظ، "فاستخدم منها كل ما تمكن من مفردات هي الذهب بريقا، والحرير ملمسا " [3] .ويمثل على ذلك بقوله[4]:

ســـبتٌ ونـــوروزٌ ونجـــدةُ ســـيِّدٍ　　　مـــا شـــاب بهجـــةَ خُلقِـــهُ بتخلُّـــقِ

وأرى البـــساطَ وفـــي غرائـــبِ نبتِـــهِ　　　ألـــوانُ وردٍ فـــي الغـــصونِ مفتَّـــقِ

شجرٌ علـــى خُـــضَرٍ تـــرِفٌ غـــصونُهُ　　　مـــن مزهـــرٍ أو مثمـــرٍ أو مـــورقِ

فهذه الأبيات تظهر تفاعله مع البيئة المتحضرة التي عاش فيها، فلم يعد يصف الشوك في الصحراء، بل استبدل به الورود والشجر الأخضر ذا الغصون الغضة في مراحلها العديدة؛

---

(1) انظر، فاروق أحمد تركي الهزايمة، أثر البيئة في الشعر – دراسة تطبيقية في شعر البحتري، رسالة ماجستير، إشراف: قاسم المومني، د. ط، د.ن، 2003، ص 63.

(2) البحتري، الديوان ، ج1، ص 103.

(3) فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر، ص 71.

(4) البحتري، الديوان ، ج3، ص 1478 – 1479.

من إزهار وإيراق وإثمار. هكذا يتشكل بساط الأرض ويتلون في واقعه، فيتفاعل معه الشاعر لينفثه شعرا.

أما البيئة المعنوية بجانبها السياسي والديني، فقد بدت ذات تأثير واضح في ألفاظه؛ إذ استقى منها العديد من الألفاظ، ففي المجال السياسي الذي شكل العنصر الأبرز في ذلك العصر سواء من حيث الخلافة أو الحروب والقوة السياسية، فقد استخدم العديد من الألفاظ من مثل الألقاب السياسية؛ كالملك، والخليفة، وأمير المؤمنين، وولي العهد، والحرب، والنصر، والهزيمة[1],والملاحظ أن جميع هذه الألفاظ ترتبط بالبيئة الدينية أيضا، ولكن ربما كان الفصل بينها لغايات الدرس، فألحق بالبيئة الدينية متعلقاتها المرتبطة بها على نحو مباشر؛ كالصلاة والصيام والعدل[2]. ومن الأبيات التي تجمع بين الجانب السياسي والديني قوله[3]:

إنّ الخلافــةَ أحمَــدَت مــن " أحمــدٍ "   شــيَما أنــافَ بهــا علــى الإحمــادِ
ملــكٌ تُحيِّيــهِ الملــوكُ ودونــه   ســيما التُّقــى وتخــشُّع الزهــادِ

إذ تنتمي كلمتا (الخلافة والملك) إلى المجال السياسي، بينما تنتمي ألفاظ (التقى، وتخشع الزهاد) إلى المجال الديني.

وتعد البيئة الاجتماعية عنصرا مؤثرا في الشعر، فالأديب ابن بيئته ومجتمعه، يعبر عما يدور في فلك هذا المجتمع من قضايا وهموم؛ لذلك عبر البحتري عن العديد من الجوانب الاجتماعية في شعره. لكن الهزايمة عبر لنا عن جانبين منها؛ هما العتاب والغزل، وإن كان ثانيهما أقرب إلى النفس والذات منه إلى كونه جانبا اجتماعيا. فقد أظهر البحتري فرادة وتميزا في فن

---

[1] انظر، فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر، ص 80.
[2] انظر، فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر ، ص90.
[3] البحتري، الديوان ، ج2، ص 732.

العتاب؛ " إذ اتسم بتفوقه وإبداعه في هذا اللون الاجتماعي الذي يشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية، وما تصل إليه من تغير وتبدل وجفاء، تدفع بطرف من أطراف العلاقة تذكير صاحبه وصديقه بأيام الوصل والود، وبلحظات السعادة والهناء التي سيطرت لمدة طويلة على هذه العلاقة".[1] إن العتاب يمثل حالة من التوتر التي تؤدي في النهاية إلى الصفاء الروحي، حيث تحاول الذات التخلص من شوائبها بالانكسار من أجل الارتداد إلى حالة التوازن النفسي والمجتمعي، وانظر إلى ذلك في قوله[2]:

يـــا فــضلُ فــيمَ الــصدودُ والغــضبُ؟ أم فـــيمَ حبـــلُ الـــصفاءِ منقـــضِبُ؟

أما الغزل فموضوع عام يشيع عند الغالبية العظمى من الشعراء، وألفاظه لا تخفى على أحد بما تحمله من دفقات عاطفية جياشة، لذلك تشيع فيه ألفاظ الحب والغزل.

لقد بدا أثر البيئة واضحا في معاني البحتري، لا سيّما أنّ البحتري عاصر بيئتين بدوية وحضرية، لذلك ألقت كل بيئة بظلالها على معانيه الشعرية؛ إذ زودته البيئة الصحراوية بالأطلال التي ترتبط بالمحبوبة المرتحلة، والأماكن التي عفتها الرياح والزمن، إضافة إلى متعلقات تلك الأماكن من نؤي وأثافٍ وضعائن. يقول الهزايمة مبينا أثر البيئة الصحراوية: " وكان للبيئة الصحراوية حضور وأثر كبير في شعر البحتري، استمد منها الكثير من مواد شعره، خاصة معانيه، فوصف الأطلال الخربة، والديار الخالية من ساكنيها، وراح يتحدث عن سؤال الديار وطلب السقيا لها...." [3]. فهذه المؤثرات ارتبطت بالحياة البدوية القائمة على الارتحال الدائم وعدم الاستقرار، ولما كان المكان الذي يعيش فيه الإنسان موضع ارتباط

---

[1] فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر، ص 112.

[2] البحتري، الديوان ، ج1، ص 343.

[3] فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر، ص 130.

بالحياة بخيرها وشرها، كان من الطبيعي أن يترك أثره في نفسية الفنان، لذلك انبثقت تعبيراتهم عن الأماكن التي فارقها أهلها حتى أصبحت طللاً مستذكرين معالمها.

أما البيئة الطبيعية الحضرية، فتجلى أثرها من خلال وصف الزهور والورود والنباتات والأشجار التي تبدو متناسقة كلوحة فسيفسائية، إضافة إلى وصف الأمطار التي تشكل الأثر الفاعل في هذا الجمال الطبيعي، فإذا كان الجاهلي يصف الأمطار تضرعا وأملا في السقيا فإن البحتري يصفها واقعا لا خيالا، يقول: " وللبحتري صلة مكينة بالطبيعة تبدت من خلال انتشار صورها في شعره، وزخر ديوانه بألوان مختلفة من أوصافها؛ فرسم للرياض لوحات رائعة، ووصف الزهر فأجاد بوصفه...." [1] وربما يعود سر هذه الإجادة إلى عوامل عديدة، منها؛ حضورها الواقعي أمام ناظره، ثم استشعاره لجمالها. ولعل من الأمثلة الواضحة الدالة على ذلك قوله[2]:

أســـعدا الغيـــثَ إذا بكاهـــا وإن كـــا ... نَ خَلِيّـــا مـــن كـــلِّ مـــا تجـــدانِ
جـــادَ فيهـــا بنفـــسهِ فاســـتجدَّت ... حُلَلًـــا منـــه جمّـــةَ الألـــوانِ
في سماءٍ من خُـضرةِ الـروضِ فيهـا ... أنجـــمٌ مـــن شـــقائقِ النُّعمـــانِ

فهو يرسم لوحة تبدو فيها الأرض قاحلة، فينزل الغيث عليها لتهتز وتربو، وتخرج أصناف الورود والأزهار التي تتفاعل في جمالها مع عالم الفضاء بنجومه، فتبدو كشقائق النعمان.

---

[1] فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر ، ص 134.
[2] البحتري، الديوان ، ج4، ص2197 – 2198.

إنّ روافد شعر البحتري لا تقتصر على الجانب البيئي الطبيعي، بل تتعداه إلى الأثر الحضاري بقصوره وبركه وحدائقه، والأثر السياسي بأحداثه وتقلباته، والديني بنوازعه الإسلامية، والثقافي بجوانبه العلمية والفلسفية والمنطقية، فضلا عن أثر البيئة الاجتماعية بمناسباتها المتعددة، وأثر اللهو والترف والمجون والخمر التي انبثقت من رحم الحضارة العباسية التي عاشها خلفاء الدولة.

أما في الفصل الثالث من هذه الدراسة، فكشف عن أنّ دور البيئة في تشكيل الصورة لا يقل أهمية عن دورها في تشكيل الألفاظ والمعاني؛ لأن الصورة بنية من بنى النص التي تسهم في فنيته واكتمال بنائه. وقد سار الهزايمة في هذا الفصل على المنهجية ذاتها التي سار عليها في الفصول السابقة؛ إذ تعرض لأثر البيئة الطبيعية والمعنوية والاجتماعية والحضارية والدينية في بناء هذه الصور. وسيتعرض الباحث في هذا الفصل لأهم جزئية ركزت عليها الدراسة، ألا وهي "أثر البيئة الطبيعية في صور البحتري" مبرزا فيه الأثر البيئي الطبيعي في الصور الشعرية المتعلقة بالمرأة والممدوح والحضارة والحيوان.

فقد شغلت المرأة حيزاً كبيراً من الشعر العربي في عصوره جميعها لا سيّما أنها الأم والمحبوبة والزوجة؛ لذلك عني الشعراء بإفرادها في قصائد مستقلة تحت أبواب الغزل، أو استحضارها في مقدمات قصائد المديح تحت ما يسمى بالنسيب، فعنوا بتتبع حالاتها في أوقات الرضى والغضب، أو الحب والعذل، أو الوصل والصدود، فضلا عن أنهم لم يغفلوا ملامح الجمال فيها واصفين عينيها، أو خديها، أو مشيتها، أو قوامها الممشوق، وقد تعدى بعضهم هذه الحدود ليصفوا محاسن جسدها حسيّاً. فقد لجأوا في كل هذه الحالات إلى استحضار عناصر الطبيعة من أجل تشبيهها بها. " أما عن صورتها فقد كانت حية في معظمها، ونقلها مما وقعت

عليه حواسه، ومن بيئته التي أحاطت به، فمن خدود يشبهها التفاح، وأسنان يقرنها بالبَرَد، وقد يساويها بالغصن المتمايل"[1] ويمثل على هذا الاستحضار بقول البحتري[2]:

خــــودٌ كبــــدرٍ فــــوقَ فــــرعِ أراكــــةٍ   يهتــــزُّ مثْنيًّــــا علــــى كثبــــان
لميــــاءُ تبــــسمُ عــــن شــــتيتٍ واضــــحٍ   كــــالأريِ يــــروي غُلــــةَ الــــصّديانِ

فهو يلجأ إلى البيئة الطبيعية يغترف من معينها ليصور جمال تلك المرأة، فيستعين لذلك بصورة جمالية فنية، تتمثل في صورة البدر الذي يظهر فوق أغصان الأراكة الغضة المتمايلة.

أما الممدوح فقد ارتبطت صورته بأكثر من عنصر من عناصر الطبيعة، فهو البحر والغيث في جوده، والكوكب في علو شأنه، والأسد في شجاعته[3]. ومن تجليات ذلك في شعر البحتري قوله مصوراً أصالة الحزم والنباهة وتجذرهما في أصوله بالنور الأثير المنبثق من المشتري، يقول:[4]

مــــن كــــلِّ أشــــوسَ لقَّتْــــهُ أصــــالتُهُ   مواقــــعُ الحــــزمِ مــــن رأيٍ وتــــدبيرِ
مــــردّدٌ فــــي قــــديمٍ مــــن نبــــاهتِهم   كالمشتري لــم يكــن مــستحدثَ النــورِ

---

[1] فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر، ص 205.
[2] البحتري، الديوان ، ج4، ص 2375.
[3] انظر، فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر، ص 215.
[4] البحتري، الديوان، ج2، ص 1027.

وتجلت صورة الحضارة في الطبيعة من خلال تصوير مياه الأنهار بالمرايا الموضوعة في الثياب الحريرية الخضراء، يقول[1]:

وتفجـــــرت أنهارُهـــــا بمياههــــا موصـــــولةً بفواهـــــقِ الغـــــدرانِ
مثـــل المرايـــا فـــي نمـــارقِ ســـندسٍ خُـــضرٍ يـــروقُ العـــينَ باللمعـــانِ

أما صورة الحيوان، فتتجلى في شعره من خلال صورة الناقة التي أضناها التعب حتى هزلت، فبدت كالقسّي المعطَّفة، أو الأسهم المبرية الدقيقة، أو الأوتار التي لا تكاد تُرى إلا بتمعن. يقول[2]:

وخـــدانُ القـــلاصِ خـــولا إذا قـــا بلـــنَ حُـــولا مـــن أنجـــمِ الأســـحارِ
كالقـــسيِّ المعطّفـــاتِ بـــل الأســـ ـــهمِ مبريـــةً بـــل الأوتـــار

وقد تعرض في الفصل الأخير لأثر البيئة في الأسلوب الشعري عنده، خاصة أن البحتري عاصر بيئتين متباينتين؛ بدوية تمثلت في بادية منبج، وحضرية تمثلت في بيئات العراق ومصر وخراسان. ولا شك في أنّ هذه البيئات تركت آثارها الواضحة في أسلوبه الشعري؛ لذا عمد الهزايمة إلى رصد هذا التباين في الأسلوب والبناء الفني للقصيدة البحترية من خلال نعته لهما بالأسلوب القديم الذي حافظ على رسوم القصيدة الجاهلية في البناء والأسلوب، والأسلوب الجديد الذي تخطى فيه هذه المرحلة ليصبح أسلوبه لينا سلسا حتى في اللوحة الطللية، ومقدمات قصائده المدحية.

---

(1) المصدر نفسه، ج4، ص 2378 – 2379.
(2) المصدر نفسه، ج2، ص 987.

ولعل المقارنة بين الأسلوبين ضمن حدود اللوحة الواحدة تبدو مجدية أكثر لغرض الدراسة، لذلك نجد الهزايمة يعرض للأثر الأسلوبي للبيئة في المقدمة الطللية قديماً وحديثاً، مفرداً كل واحدة منها بدرس مستقل. فينوه بحضور الأساليب التقليدية في شعر البحتري قائلاً: "حضرت الأساليب التقليدية بقوتها وجزالتها في مقدمات البحتري التي افتتح بها قصائده؛ فوقف على الأطلال، وسألها، وخاطبها، واستدعى الصحب، وبكى، واستبكى، وطلب السقيا لها... ولا شك بأن كل ذلك من الأنماط الأسلوبية قد ساد في العصور السابقة لعصر البحتري، لكن البحتري تأثر بالسابقين، وأعجب بتلك الأساليب، وتمسك بها، وحرص على أن تكون بدايات لبعض قصائده، وذلك استجابة لممدوحيه، وانعكاسا للبيئة التي عاشها فأثرت به وبشعره وأساليبه بشكل أو بآخر"[(1)]، ومن ملامح ذلك قوله[(2)]:

لا أرى بـــالبِراق رســـما يجيـــبُ   سكنت آيَها الصَّبا والجنوبُ

خلــفَ الجــدةَ البِلــى فــي مغانيـــ   ـهــا كمــا يخلُــفُ الــشبابَ المــشيبُ

أيبسَ العــيشُ بعــدهنَّ، وقــد يُعـــ   ـــدُ فــيهنَّ وهـــو غــضٌّ رطيـــبُ

ويعلق الهزايمة على هذه الأبيات بقوله: " تبدو ملامح تأثره بالأسلوب التقليدي ظاهرة من لوحة الطلل، فهو على عادة القدامى، يقف بالأطلال، ويسأل الأماكن، لكنها لا تجيب، فقد أسكنتها ريح الشمال والجنوب، وأحل مكان الحياة البلى والخراب؛ فيبس العيش بعد أن كان غضا رطيبا"[(3)].

---

(1) فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر، ص 268 – 269.

(2) البحتري، الديوان ، ج1، ص 112.

(3) فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر، ص 269.

ومما يمثل الأسلوب الجديد في المقدمة، قوله في مقدمة قصيدته التي يصف فيها بركة المتوكل[1]:

ميلوا إلــى الــدارِ مــن ليلــى نحيِّيهــا	نَعَــم، ونــسألُها عــن بعــضِ أهليهــا!
يــا دمنـــةٌ جاذبتهـــا الـــريحُ بهجتَهـــا	تبيـــتُ تنـــشرُها طـــورا وتطويهـــا
لا زلـــت فـــي حُلَـــلٍ للغيـــثِ ضـــافيةٍ	ينيرهـــا البـــرقُ أحيانـــا ويُـــسديها
تـــروحُ بالوابـــلِ الـــدَّاني روائحُهـــا	علـــى ربوعـــكَ أو تغـــدو غواديهـــا

وقد وصف الهزايمة أسلوب البحتري في هذه المقدمة بالرقة قائلاً: " ينتقي البحتري لقصيدته مقدمة غزلية رقيقة متخيرة ألفاظها بسابق نية وقصد، فقد أبعد عنها كل ما يخدش رقتها من حوشي اللفظ وغريبه، وزجّ بعذب الكلم ولذيذه، لتكون ألفاظه أثوابا لمعانيه، مفصلة على قدورها، ليس بينها تتنافر، بل تلاحم وتشابك"[2].

ويرى الباحث أنَّ البساطة والسهولة في الألفاظ والمعاني لا تقتصر على أبيات المقطوعة الثانية، بل تتجاوزها إلى أبيات المقطوعة الأولى، إذ لا نكاد نعثر على كلمة متقعرة أو معقدة، إنما يتجلى مكمن الفرق بينها في رقة الأسلوب التي نلمسها في المقطوعة الثانية من خلال استخدامه لمفردات تظهر فيها الرقة، من مثل؛ (ميلوا، نحييها، جاذبتها، تنشرها).

---

(1) البحتري، الديوان ، ج4، ص 2421 – 2415.

(2) فاروق الهزايمة، أثر البيئة في الشعر، ص 302.

تصوير البحتري لأحداث عصره:

تدلُّ العبارة النقدية الشائعة التي أطلقها النقاد القدماء (الشعر ديوان العرب) دلالة واضحة على أنّ هذا الشعر يدون ما في حياة العرب من أحداث صغيرة كانت أم كبيرة، وقد ردّد النقاد المحدثون هذه الصيحة النقدية بثوب آخر من خلال قولهم: (الشعر وثيقة اجتماعية). فهاتان المقولتان تدلان على القيمة المجتمعية والاجتماعية التي يشغلها الشعر في المجتمع من خلال صدوره عنه بهمومه وقضاياه وأحداثه الكبرى. وهذا الوصف يصدق على البحتري الذي تمعن مجتمعه بعينين واسعتين، فعبر عما يدور فيه من أحداث، ومن أهم الأحداث التي ساهمت في قلقلة مشاعره وقريحته الفنية حادثة مقتل المتوكل، لا سيّما أنه ممن شهدوها بأم أعينهم، وشهد المؤامرة التي حيكت حوله من ابنه المنتصر وبغا الشرابي وباغر التركي الذي كان يتولى حراسة الخليفة، إذ " أجمع المؤرخون على أن المنتصر كان شريكا في التآمر على قتل أبيه؛ لأن الوزير عبيد الله بن خاقان، والفتح بن خاقان، كانا يوغران قلب المتوكل على ابنه المنتصر، ويرغبانه في عزله من ولاية العهد ليكون الأمر للمعتز، وكان المتوكل قد استمع لمشورتهما بأن يقوم المعتز في يوم جمعة بالصلاة بالناس، وفي الجمعة التالية حسّنا له أن يصلي هو بالناس، فاستمال المنتصر إليه قواد الأتراك، ودبروا معه مؤامرة تولاها بغا الشرابي، فأمر باغر التركي الذي كان يتولى حراسة الخليفة، فدخل عليه ورجاله وقد أُخِذ منه الشراب، فضربوه بالسيف، وكان معه الفتح، فألقى بنفسه، فقتلوه معه. وتروي بعض المراجع أن البحتري، كان حاضرا في هذا المجلس واختبأ"[1]. لقد شكلت هذه الحادثة " أول حادثة اعتداء على الخلفاء العباسيين، فكل من كان قبله مات حتف أنفه"[2].

---

[1] البحتري، الديوان ، ج2، ص 1045 – هامش المحقق.

[2] أحمد أمين، ظهر الإسلام،ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط3، 1962، ص11.

أوغرت هذه الحادثة قلب البحتري حقداً على المنتصر والأتراك معاً، إذ أخذ يتساءل كيف يكون الابن – فلذة الكبد – عونا للأتراك على أبيه، بل المدبر لهذه الحادثة؟ لذلك استهلّ البحتري هذه القصيدة استهلالا تقليديا، ذكر فيه حال قصر الجعفري الذي أصبح خلقا تغاوره صروف الدهر، وتتلاعب فيه الرياح، يقول(1):

محلٌّ على القاطولِ أُخلِقَ داثرُه | وعادت صروفُ الدهرِ جيشا تُغاوره
كأنَّ الصَّبا توفي نذوراً إذا انبرت | تراوحُهُ أذيالُها وتباكرُه

تتبع البحتري هذه الحادثة بظروفها ودقائقها بحكم قربه من الخليفة، لذلك بين طريقة اغتياله التي استندت إلى الغش والغدر والخداع متسائلا عن الحجاب العسكري المتين الذي كان يؤول بين الخليفة وعدوّه، وكأنما هو في ذلك يشير إلى تآمر باغر التركي الذي كان يتولى حراسته، يقول(2):

فأين الحجابُ الصعبُ حيث تمنَّعَت | بهيبتِها أبوابُهُ ومقاصرُه؟
وأين عميدُ الناسِ في كلِّ نوبةٍ | تنوبُ، وناهي الدهرِ فيهم وآمرُه؟
تخفَّى له مغتالُهُ تحتَ غِرَّةٍ | وأولى لمن يغتالُهُ لو يُجاهرُه
فما قاتلت عنه المنونُ جنودَه | ولا دافعت أملاكُه وذخائرُه

وينتقل بعدها إلى المشهد الدموي، مشهد اغتيال المتوكل الذي بدا فيه صريعا تنهال عليه السيوف من كل جانب، وحينها يظهر البحتري مدافعا عنه بيديه نتيجة عدم حمله للسيف، ولكن ذلك لم يُجدِ أمام سطوة السيف البتّار وفتكه؛ لذلك نجده يحرم على نفسه أجمل ملذات ذلك

---

(1) البحتري، الديوان ، ج2، ص 1045.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص 1047.

العصر وفاء للمتوكل، وللعلاقة الحميمة التي استمرت زهاء خمسة عشر عاماً رغم ما أُثِرَ عن البحتري من عدم الوفاء، يقول[1]:

صـــريعٌ تقاضـــاه الـــسيوفُ حـــشاشةً　　يجـــودُ بهـــا والمـــوتُ حمـــرٌ أظـــافرُه
أدافـــعُ عنـــه باليـــدينِ ولـــم يكـــن　　ليثني الأعـادي أعـزلُ الليـلِ حاسـرُه
ولو كان سيفي ساعةَ القتـلِ فـي يـدي　　درى القاتـلُ العجـلانُ كيـف أُسـاوِرُه
حـرامٌ علـيَّ الـراحُ بعـدَك أو أُرى　　دما بـدمٍ يجـري علـى الأرضِ مـائرُه

وتأخذه مشاعر الوفاء والإخلاص إلى الإفصاح عمّا في نفسه بجرأة غير آبه بسلطان المعتز، ساخطا داعيا عليه نتيجة فعله؛ لذلك لا يجد حرجاً بأن يصفه بالغدر، ويتعجب من توليته للسلطة وهو الذي عمل على تقويض بنيانها وسلطانها، فلا يرتجي منه الثأر لوالده، لأنه متورط بالجُرم، وفي ذلك يقول[2]:

وهل أرتجـى أن يطلـبَ الـدمَ واتـرٌ　　يـدَ الـدهرِ، والموتـورُ بالـدمِ واتـرُه؟
أكـان ولـيُّ العهـدِ أضـمرَ غَـدرةً　　فمـن عجـبٍ أن وُلِّـيَ العهـدَ غـادرُه
فلا مُلِّيَ البـاقي تـراثَ الـذي مـضى　　ولا حُمِّلَـت ذاك الـدعاءَ منـابرُه

وليت هذا الوفاء قد دام، لكنه مات بموت المتوكل. فرغم ما يقال من أن وقع المصيبة كان بالغا عليه، لذلك راح يلتمس السلوى في المدائن، إلا أن القصائد التي مدح بها المنتصر بعد

---

[1] البحتري، الديوان ، ج2، ص 1048.
[2] المصدر نفسه، ج2، ص 1048 – 1049.

ذلك تظهر النقيض؛ فقد كانت صورته في مرثية المتوكل صورة المغضوب عليه، لكن صورته في الأبيات التالية هي صورة المرضي عنه المرغوب بولايته، يقول[1]:

حججنـــــا البنيَّـــــةَ شــــكرا لِمــــا ... حبانـــــا بــــه اللهُ فــــي المنتــــصر
مــــن الحلـــمِ عنـــد انتقـــاصِ الحلـــو ... مِ والحــــزم عنـــد انتقـــاضِ المُـــرَر
تطــــولَ بالعــــدلِ لمـــــا قـــــضى ... وأجمـــلَ فـــي العفـــوِ لمـــا قَـــدَر
ودامَ علـــــــى خُلُـــــقٍ واحــــــدٍ، ... عظــــيمِ الغَنــــاء جليـــلَ الخطـــر

فقد بدت صورته في هذه الأبيات منافية لما كان من قبل، فقد حجّ شكراً لله على نعمة سلطان المنتصر، وبدت صفاته متجلية في الحلم والحزم والعدل والعفو والثبات على الأخلاق الكريمة التي لا تغيرها الظروف والأهواء، أمام ذلك يضم الباحث صوته إلى صوت النقاد القدامى والمحدثين الذين ذهبوا إلى القول بعدم وفاء البحتري.

ومن الجوانب التي تصف تصوير البحتري لواقع عصره، اهتمامه بوصف سياسات الحكام وصفاتهم التي جاءت ضمن قصائد المديح، إذ تجلت هذه السياسات بصورة عامة في صفات العدل والحزم، وحسن تدبير أمور الحكم، والكرم، والشجاعة؛ ومن ذلك قوله في مدح المعتز والإشادة بسياسته[2]:

إنّ خـــلالَ " المعتـــزِّ " لــيس لهـــا ... مقـــاربٌ فـــي الـسّحابِ يعـــشُرُها
موفـــقٌ للهـــدى، تليـــقُ بـــهِ ... خلافــــــةُ، رأيــــــه يـــــدبّرها
رُدّت إليــــه أمورُهـــــا، وغـــــدا ... يــــوردُهُ حزمُـــــهُ ويُـــــصدرُها

---

(1) البحتري، الديوان ، ج2، ص 849 – 850.

(2) البحتري، الديوان، ج2، ص 1075.

فالعـــدلُ والـــدينُ يقـــصدان إلـــى		غايـــةِ مجـــدٍ للـــدينِ مَفخَرُهـــا
ســـجيّةٌ منـــه مـــا يبـــدّلها		وسُـــنّةٌ منـــه مـــا يغيّرُهـــا

وقد امتزجت عنده قصائد المديح بوصف الوقائع الحربية والسياسية، وفي ذلك يقول محمد مهدي البصير: " إن مدائح البحتري تصف الحضارة العباسية وصفا فائقا، وتصور الوقائع السياسية والحربية المهمة بمنتهى الأمانة والمهارة، ويعقب عليها بصورة مؤثرة وبكثرة عجيبة"[(1)]. ومن هذه الأحداث، المعركة البحرية التي خاضها أحمد بن دينار ضد الروم حوالي سنة 226هـ[(2)]. حيث تتبع أحداثها صغيرها وكبيرها كأنه واقف فوق جبل يرصد كلّ شيء فيها، أو كأنه مشارك في المعركة، وفيها يشير إلى قائدها أحمد وصفاته وإنجازاته التي سهلت المطلب الصعب، فيقول[(3)]:

بأحمـــدَ أحمـــدَنا الزمـــانُ وأســـهلَت		لنـــا هـــضباتُ المطلـــبِ المتـــوعِّرِ
فتًى إن يفِض في ساحةِ المجـدِ يحتفـل		وإن يُعـطِ فـي حـظِّ المكـارمِ يُكثِـر

ثم يعرج إلى أجواء المعركة البحرية بدءاً بصعود أحمد بن دينار على مركبه المسمى (الميمون) – تيمنا بالنصر– منذ الصباح ليتفقد بقية المراكب، فبدا كمن يعتلي صهوة حصان أصيل، يقول[(4)]:

غدوتُ على " الميمونِ" صـبحًا وإنمـا		غدا المركبُ الميمـونُ تحـتَ المظفّـرِ

---

(1) محمد مهدي البصير، في الأدب العباسي، مطبعة النعمان، النجف، ط3، 1970، ص241.
(2) حسن ربابعة، حرب الأساطيل في ديوان البحتري، المركز القومي للنشر، اربد، 1999، ص21.
(3) البحتري، الديوان ، ج2، ص 981 – 982.
(4) البحتري، الديوان ، ج2، ص 982.

أطـــــلَّ بعطفيـــــه ومـــــرّ كأنّمــــا تشّوفَ مـــن صـــادي حـــصانٍ مُـــشهَّرِ

وهناك يصطف الجنود منصتين لأوامر قائدهم[1]:

إذا زمجـــرَ النـــوتيُّ فـــوقَ عُلاتِـــهِ رأيـــتَ خطيبـــاً فـــي ذؤابـــةِ منبـــرِ

يغُــــضّون دون الإشــــيّامِ عيــــونَهم وفـــوقَ الـــسِّماطِ للعظـــيمِ المـــؤمَّرِ

ثم يصل إلى مرحلة تقدم الأسطول وبدء المعركة، حيث يرشقون جنود الروم بالنار اللافحة للوجوه التي تخلف وراءها أجساداً مشوية هامدة في مكانها، لذلك يولون الأدبار هاربين، يقول[2]:

إذا رُشِــقوا بالنــارِ لــم يــكُ رشــقُهم ليقلــــعَ إلا عــــن شِــــواءٍ مقتّــــرِ

صدمتَ بهم صُــهبَ العثــانينِ دونهــمُ ضِــــرابٌ كإيقـــادِ اللَّظـــى المتـــسعّرِ

يـــسوقون أســـطولا كـــأنَّ ســـفينَهُ ســحائبُ صــيفٍ مــن جَهــامٍ ومُمطِــرِ

أما ابن قيصر، فقد ولى هارباً على ألواح متسمرة، متمنياً أن تزداد سرعة الرياح لتزيد من سرعته، فتتيح له فرصة النجاة، يقول[3]:

وكنتَ ابــنَ كــسرى قبــلَ ذاكَ وبعــدَه مليًّا بــأن تــوهي صــفاةَ ابــنَ قيــصرِ

جــدحتَ لـــه المــوتَ الــذُّعافَ فعافَــهُ وطـــارَ علـــى ألـــواحِ شَــطبٍ مُــسَمَّرِ

مضى، وهو مولى الريحِ يشكرُ فــضلَها عليـــه، ومـــن يـــولِ الـــصنيعةِ يَـــشكُرِ

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 982 – 983.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص 984.

(3) البحتري، الديوان ، ج2، ص 985.

هكذا برع البحتري في فن الوصف حتى أشاد النقاد القدماء بهذا الجانب من شعره، ومنهم ابن المعتز فيما ينقله الصولي عنه، يقول:" وسمعت عبد الله بن المعتز يقول: " لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية واعتذاراته، وقصيدته في ابن دينار التي وصف فيها ما لم يصفه أحد من قبله، ووصفه حرب المراكب في البحر لكان أشعر الناس في زمانه"[1].

ولم يقتصر التفات البحتري إلى بعض الجوانب السياسية والوقائع الحربية التي شاعت في العصر العباسي، بل تجاوزه إلى التفاته لبعض الجوانب الاجتماعية ناظرا إليها بعين النقد، ومن ذلك وصفه لأبناء مجتمعه بالنفاق والرياء، حتى صورهم بالذئاب، يقول[2]:

يلاقونني بالبِشرِ والرَّحبِ خُدعةً ... وكلٌّ طَوَى كشحَيهِ منِّي على حقد

وكيف انخداعُ الذئبِ والذئبُ خادعٌ ... ختولٌ على الحالاتِ للبطلِ النّجدِ

ونجده يلحّ على هذه النقائص الخلقية التي يتحلى بها أبناء مجتمعه، فيراهم يلبسون أزهى الثياب، ويتخلقون بأرذل الأخلاق، بحيث تبدو أخلاقهم في تقلباتها كأخلاق البغال التي لا تستقر على حال، يقول[3]:

وخلّفني الزمانُ على أناسٍ ... وجوههمُ وأيديهم حديدُ

لهم حُلَلٌ حَسُنَّ، فهنّ بيضٌ ... وأفعالٌ سَمُجن، فهنّ سودُ

وأخلاقُ البغالِ، فكلَّ يومٍ ... يعنُّ لبعضهم خلقٌ جديدُ

---

(1) أبو بكر الصولي، أخبار البحتري، ص73.

(2) البحتري، الديوان ، ج2، ص 834.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص 581.

وهذا التقلب الخلقي الذي انتقده في المجتمع هو انعكاس لصورته الخاصة، وشخصيته المتقلبة، سواء في تدينه، أو في وفائه.

الفصل الثاني

التلقي الجمالي

توطئة:

ضاق الذوق الغربي والعربي بالنقد الذي يهتم بدراسة النصوص متأثراً بالعوامل الخارجية، لذلك بات البحث عن منهج جديد يلتفت إلى جماليات النص ولغته ضرورة ملحة، خاصة أنّ العناية بالظروف الخارجية للنص قد تؤدي إلى إضعاف الصلة به، لذلك نودي بمنهج جديد يقصي هذه الظروف التي تحد من قيمة العمل لينصرف الاهتمام إلى النص نفسه، فيصبح الفن فيه غاية، ومن هذه المناهج المنهج الجمالي .

تباينت آراء الفلاسفة في تحديد الجمال منذ الإغريق، فكان أفلاطون ينزع نزعة مثالية في فهم الجمال، وفي تقسيم الأشياء إلى جميل وقبيح، ونزعة موضوعية عندما يلتمس مظاهر هذا الجمال في الأشياء؛ لذلك فإنه يبحث في جمال الأشياء، على أنَّ هذا الجمال يتفاوت فيها، لكنه لا ينحط إلى مرحلة القبح. أما أرسطو فيجعل من الجمال مبدأ منظماً، ولم يكن جلاء الجميل هو غاية الفن عنده، إنما يكمن جمال العمل الفني في نجاح المحاكاة، بغض النظر عن الشيء المحاكى جميلاً كان أم قبيحاً، لذلك فإنه يبحث في الأثر الذي يحدثه الفن في الإنسان. وإذا كان أفلاطون قد وحدَّ بين الجمال والخير، فإنّ أفلوطين يرى أن الخير هو المصدر الأول الذي يصور الجمال، ووسيلة إدراكه هي الروح، أما الحواس فلا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال، وقد فرّق أفلوطين أيضاً بين الجمال الفني وجمال الطبيعة ليعطي الأفضلية في الجمال إلى الفن؛ إذ إنّ الحجر الذي يحككه الفنان أجمل من الحجر في الطبيعة[1] . ومن الجدير بالذكر أنَّ الجمال على صورته الإغريقية، لا يرتبط بفلسفة الجمال الحديثة إلا

(1) انظر، عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974، ص35- 43.

من طرف بعيد، قد تكون من جانب المحاكاة التي تلح على قدرة الفنان على خلق الانسجام والملاءمة بين طرفي الصورة التي يحوكها الفنان.

أما الفلاسفة المثاليون، فقد قدموا نظرة متقدمة للجمال؛ إذ أقام ديدرو معناه على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء، فالجميل عنده "هو الذي يحتوي في نفسه، وفي خارج نطاق الذات، على ما يثير إدراك المرء فكرة العلاقات، والجميل بالنسبة لي هو الذي يثير هذه الفكرة"[1]. ومن هنا تغدو فكرة التناسب والتلاؤم بين الألفاظ في الجملة الواحدة، ومن ثم بين الجملة والجمل المكونة لهذا العمل، هي النقطة المحورية التي تبرز عناصر الجمال في العمل. وهذه الفكرة تذكِّرنا بنظرية النظم القائمة على مثل هذه العلاقات المستندة إلى التناسب. ولعل هذه الفكرة التي نادى بها ديدرو هي الأساس الذي جعل الفيلسوف الألماني كانت يهتم بالنص في ذاته، ليرى "أن كل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية"[2]. فيغدو الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه.

وهذه هي الصورة الجوهرية التي أخذ بها دعاة الفن للفن، فيما بعد، ومن أبرزهم جوته الذي يقول: "نحن نعتقد في استقلال الفن، فالفن لدينا ليس وسيلة ولكنه غاية، وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى، ولم نستطع قط التفرقة بين الفكر والشكل... فكل شكل جميل هو فكرة جميلة، ما قيمة شكل لا يدل على شيء؟"[3].

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ، ص281، نقلاً عن Diderot: Troite du Beau، Essaisur La Peinture، dans: oeuvres ed. De la pleiade. P.1126

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص285.

(3) المرجع نفسه ، ص289- 290. نقلاً عن:

Theophil Cautier: Mademoiselle De Maupm، Preface. Lalo (Charles): (L'Art loin de la vie. P.105.

فرغم أنه في عبارته الأخيرة يمزج بين الشكل والمضمون، إلا أنه لا يعـول علـى الأفكار في الحكم الجمالي، بل يعول على القيمة الذاتية للفن، فيجعل الفن غايـة تـذوب فـي أحضانها الأفكار لتُفهم من خلال التفاعل الكلي لعناصر العمل.

وقد تأثر النقاد العرب بالغربيين في إرساء دعائم هذا الاتجاه في النقد العربي بعـد أن فرض الاتجاه التأثري نفسه على الساحة النقدية فأصبح يلازم كل تحليل أدبي، ليساوي بـين الشعر والشاعر، على اعتبار أنَّ الشعر وثيقة لتلك الظروف التي أنتجته. ومن أبـرز النقـاد العرب الذين نادوا بالالتفات إلى المنهج الجمالي مصطفى ناصف؛ حيث أبرز ذلك في مؤلفاته، فعبر عن الأصول التحليلية الاستاطيقية التي يدعو إليها مـن خـلال كتابـه "دراسـة الأدب العربي". والأساس الذي ارتكزت إليه هذه النظرية عنده هو الالتفات إلى الفن بما هو فن بعيداً عن الإطارات الاجتماعية والذاتية، حيث يقول: "وسواء أكانت القصيدة محتاجة إلى معلومات خارجية، أم مستغنية بنفسها تماماً، فإن إمكانياتها كفن ينبغي أن تدرك بمعزل كاف عن هـذه المعلومات. وبعبارة أخرى؛ إنّ فهم القصيدة ليس هو إرجاعها إلى أصول أو عوامل"[1].

وربما يقصد من ذلك عدم سيطرة هذه العوامل على عقل الدارس حين يدرس القـصيدة مما يطمس الجانب الجمالي فيها. فلا شك بأن العوامل الخارجية هي الأسـاس الـذي حـرك شعور الأديب وخياله حتى نظم القصيدة، لذلك تبدو هذه المؤثرات كامنة في أحشاء القـصيدة، لا منفصلة عنها . ولعلَّ إدراكه لهذا الأمر جعله يلتفت إليها من خلال الرمز اللغـوي الـذي يستوعب الاتجاهين الذاتي والموضوعي، فغدا النص عنده " بنية لغويـة... فاللغـة رمـز لا تعبير... تستوعب الاتجاه الذاتي والموضوعي في كل أكبر منهما. ومن هذه النقطة نبدأ فـي

[1] مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983م، ص189.

تفهم استقلال القصيدة والاهتمام بالنشاط اللغوي فيها"[1]. فاللغة ذات طاقات هائلـة مـشحونة بالرموز، ومرتبطة مع بعضها بعلاقات، وعلى هذا تغدو غاية في التحليلات، لا أداة أو وسيلة تقودها الظروف، ولهذا نجد النقاد العرب يجمعون على وصف هذا المنهج بأنه "اتجاه يتبنـى الدعوة إلى عزل العمل الأدبي عن الظروف الخارجية سواء أكانت موضوعية تتصل بالحياة والناس، أو ذاتية تتصل بصاحبه، والنظر إليه بوصفه بناء لغوياً"[2].

وهذا لا يقصي الجانب المضموني من النص أو المؤثرات التي بعثته على التأمل، لكنه يتخذ منها حوافز وبواعث على الفن. وهنا يكمن دور النص في إذابة هذه العناصر، وصهرها في بوتقة اللغة، لتخرجها إخراجاً جديداً يصبح العمل الفني فيه محملاً بالرموز، والـدلالات، والإشارات، والشيفرات، ومعادلاً للحياة. وهذا ما عبر عنه مصطفى ناصف "بالنشاط اللغـوي الرمزي" الذي يتشكل نتيجة تفاعل الشعور مع الموضوعات الخارجية[3]. وعلى هـذا يغـدو المعنى "هو محصول تفاعل بين الرمز اللغوي واتجاه الشاعر والموضوع أو المشار إليه بأعم معاني هذا اللفظ"[4]. وبذلك يكون قد تخلص من سيطرة الاتجاهات التأثريـة، وغيـر مـسار البحث والتحليل الشعري بشكل كلي، فأصبحت العناية تنصرف إلى الكـشف عـن الطاقـات اللغوية التي تخيم على النص، ومدى ارتباطها وتآلفها مع بعضها، فلم يعد الخيط الـذي يـشد العمل من أوله إلى آخره هو العامل الخارجي (الموضوع أو الغرض الشعري)، بل أصـبحت الرموز والعلاقات هي التي تكشف عن قدرة الشاعر على الملاءمة والانسجام، ممـا يـضفي قيمة جمالية على العمل تحقق الوحدة الاستاطيقية.

---

(1) مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي ، ص190.

(2) إبراهيم عبد الرحمن، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص294.

(3) انظر مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص192.

(4) المرجع نفسه، ص193.

ولعل المثال يجلي هذا الحال؛ إذ يتحدث ناصف عن بعض العناصر المحملة بالرموز؛ ومن ذلك ناقة طرفة التي عرض لها في معلقته، فجعلها حيواناً تام الخلقة، لكنها تؤول إلى فناء. والناظر إلى هذا الواقع من الخارج، يجد طرفة لا يتجاوز واقعه المعيش، فالناقة جزء من واقعه، فهي مطيته في أسفاره التي تريحه من العناء. لكن الذي يقترب من رموز النص، يجد أنَّ ناقته – حسب رأي ناصف– تحمل أبعاداً رمزية جمَّة، خاصة أنّ طرفة يفلسف الحياة في الجزء الأخير من معلقته، فتصبح الناقة رمزاً لعدة مفهومات، من بينها؛ فناء القوي الشاب، والانتصار على الصعوبات، والحياة الفاضلة، والمثل التي تهون في سبيل التضحية والفداء[1]. وعلى هذا تغدو هذه النظرية متجاوزة لحدود الزمان، فالنص القديم والحديث في نظرها سواء. كلاهما يخضعان للقيم الفنية الجمالية أو لأسس الدرس الجمالي.

وانطلاقاً من ذلك فإن الباحث سيدرس القضايا الفنية والجمالية التي أثارت اهتمام الدارسين في شعر أبي تمام والبحتري ابتداء بقضيتي الغموض والوضوح، ثم الطبع والصنعة، فالبديع، إضافة إلى الصورة الفنية بشكل عام والاستعارة بشكل خاص.

---

(1) انظر مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص201– 202.

<u>تلقي قضيتي الغموض والوضوح:</u>

أولا: الغموض عند أبي تمام:

تعد قضية الغموض إحدى القضايا المهمة التي اقترنت بالشعر منذ القدم، لكن النقاد العرب لم يلتفتوا إليها إلا عند حديثهم عن شعر أبي تمام ومخالفته للمنهج القديم في الشعر."فالسمة الأولى التي دفعت النقاد إلى القول إنّ أبا تمام خرج على عمود الشعر العربي، هي التجديد في المعاني، والعمق في الأفكار، من ثقافته الرصينة أدبياً ولغوياً وفلسفياً "[1] . ومن الجدير بالذكر أنَّ هذه الظاهرة عمَّت الشعر القديم وخاصة الصوفي، وذلك لما تعج به من رموز واصطلاحات لا يعرفها إلا من يتعرف إلى الطرق الصوفية ويتفاعل مع أصحابها.

هكذا فإنّ الغموض ارتبط بما لم يعرفه الإنسان؛ فإذا ما قرأ شيئاً لا يعرفه اتهمه بالغموض، وإذا ما تعرض للصورة الشعرية ولم يدرك التناسب فيها اتهمها بالغموض أيضا. هكذا تبدو قضية الغموض نسبية؛ فما هو غامض برأي شخص واضح برأي غيره، لذلك نعت شعر أبي تمام بالغموض، في حين نعت شعر البحتري بالوضوح، وهي نعوت التصقت بهما منذ القدم.

ولما كانت أذواق الناس وثقافاتهم متباينة،وجدنا بعضهم يفضلون الغموض، فيستجيدون شعر أبي تمام، ووجدنا بعضهم الآخر يفضل الوضوح فيستجيد شعر البحتري، مما شكل صراعاً بين الفريقين ألقى بظلاله على النقد الحديث؛ لذلك تعرض الدارسون المحدثون لدراسة هذه الظاهرة في النقد القديم برؤية حديثة حينا، وتقليدية حينا آخر.

---

(1) باسم محمد إبراهيم، المنظور البلاغي للغموض في شعر أبي تمام، مجلة الفتح، عدد 31، 2007، ص325.

عبد الرحمن بدوي:

وقد ردَّ الدكتور عبد الرحمن بدوي شيوع ظاهرتي الغموض والتعقيد في شعر أبي تمام إلى عدة عوامل، أحدها: الإسراف في المحسنات البديعية وبخاصة الجناس والتكرار اللفظي والطباق. ومثل على ذلك بقول أبي *تمام*[1]:

كُشِفَ الغطاءُ فأوقدي أو أَخمِدي ... لم تكمدي فظننتُ أن لن تَكمَدي

أما العامل الثاني، فيتمثل في استخدامه لألفاظ غريبة اختفت في المعجم الشعري كقوله[2]:

قدكَ اتَّئِب أربيتَ في الغُلَواءِ ... كم تعذلونَ وأنتُمُ سُجَرائي؟!

وأما العامل الأخير، فيتمثل في توليده لمعان جديدة دون أن ينجح في نظمها لاعتماده على وحدة البيت الذي لا يكفي أحياناً للإبانة عن معناه ، كقوله[3]:

هُنَّ عواديَ يوسفٍ وصواحبُه ... فعزماً فَقِدماً أدرك السؤلَ طالبُه[4]

فهذه العوامل لا تحيط بأسباب الغموض إحاطة كاملة؛ إذ يمكن أن نرد الغموض إلى عوامل عديدة؛ هي الذخيرة اللغوية الواسعة التي كانت تتصارع في ذهنه كل منها يريد الخروج، أضف إلى ذلك أنه لا يؤمن بمبدأ الوضوح في الشعر، لأن على المتلقي أن يسعى لاهثاً وراء فك مغاليق الشعر بغية الوصول إلى الفكرة، ولا ننسى مع ذلك العامل الفلسفي المتمثل في الفكر الفلسفي الذي كان يشيع في شعره، ولا يفوتنا في هذا الإطار التنويه إلى أن

---

(1) أبو تمام ، الديوان، ج2، ص43.

(2) المصدر نفسه ، ج1، ص20.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص216.

(4) انظر، عبد الرحمن بدوي، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، ص422- 423.

هذه العوامل ولدت عنده مفهوما جديدا للشعر يخالف ما سار عليه السابقون، فهو صاحب مذهب تجديدي يقلب الأعراف السائدة في الشعر، فقد " كانت القصيدة قبله سطحاً يمتد أفقياً، فصارت معه بنية عميقة. وهكذا انفجر السياق القديم للمعاني، فلم يعد خيطياً، وإنما أصبح السياق الجديد يقدم للقارئ معنى متعدداً؛ أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى؛ ومن هنا منشأ الغموض. فالغموض نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطباعاً بأن أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحاً ودعا إلى فوضى، أي إلى ما لا يفهم، لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا– أي في إحلاله احتمالية المعنى محل يقينيته– مبدأ أساسياً من مبادئ الشعر"[(1)].

(ولهذا نجد رجلاً يقول: لِمَ لا تقول من الشعر ما يُعرَف ؟ فيرد عليه أبو تمام ردّ الواثق من فنه ملقياً اللوم على المتلقي وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يُقال؟)[(2)] ولهذا نفسه نجد لغوياً كابن الأعرابي يستقبح كل ما لأبي تمام من شعر.

لقد أقرّ النقاد بهذا المذهب التجديدي وأثبتوا ما فيه من شاعرية مختلفة عن شاعرية السابقين، لذلك نجد ناقداً يستمع لإحدى قصائده فيقول: إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل. لقد استطاع أبو تمام أن يتخطى حاجز اللغة ليصطنع علاقات جديدة بين الكلمات تتجاوز المألوف، ومن هنا شهد النقاد المعاصرون له بعلمه باللغة ومنهم الصولي، حيث يقول: "وأبو تمام شاعر قوي في علم اللغة وأيام العرب وأخبارها وأمثالها، وهو يستعمل هذا كثيراً في شعره ويقصده ويطلبه ويعرف فيه، وآفته عند قوم أنهم لا يفهمون محاسنه فيعادونه، والأحمق

---

(1) أدونيس، الثابت والمتحول، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 1986م، ص117– 118.

(2) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر، المكتب التجاري، بيروت، 1970،ص 72.

عدو ما جهل"[1] ومن هنا أخذ بعض اللغويين كـــابن الأعرابـــي يطعنـــون فـــي شـــعره ولا يستسيغونه حتى عندما يستمعون إلى إحدى القصائد التي يشهدون بجمالها، وسرعان ما يتحول هذا الإعجاب إلى نقمة حال معرفتهم أنها له، لذلك اتهموه بإفساد الشعر.وهذا يعود في حـــال من الأحوال إلى " أنّ شعرية الغريب عند سابقي أبي تمام تتحقق في ســمته اللغويـــة، بينمـــا تتحقق عند أبي تمام من خلال إسهامه في التنسيق الخاص للغة، ودخوله في علاقات متنوعة مما يجعل سنوحه أمراً مألوفاً "[2] .

محمود الربداوي:

ويبدو أن هذه القضية استهوت الكثير من الدارسين المحدثين، ومن هؤلاء؛ الـــدكتور محمود الربداوي في دراسته (الفن والصنعة في مذهب أبي تمام)، وقد تميزت هذه الدراسة عن غيرها بأنّ مؤلفها لم يجعل الغموض والتعقيد مترادفين، بل تعرض لهما من خلال النقــد القديم، ففصل بينهما ووضع قسمات خاصة تميز كل واحد منهما.

فهو يخالف القدماء في تحديده للتعقيد بأن يخرج مبدأ استعمال الوحـــشي مـــن هـــذا المفهوم، وحدده بأنه: شدة تعلق الكلام ببعضه. وفسّر ذلك بقوله: "ولكن التعقيد ما اضطر إليه الشاعر لضرورة من التقديم والتأخير، أو فصل جملة أو وصلها، أو كثرة الضمائر في البيت وعودها على مضمرين مختلفين، وأكثر ما يقع للشعراء من التعقيد مرده إلى التقديم والتأخير الذي يضطر إليه الشاعر لحشد الأفكار التي في ذهنه، وترتيبها بألفاظ يـــضيق عنهـــا البيـــت لخضوعه لوزن معين وقافية معينة"[3]. ويمثل على ذلك ببيت أبي تمام الذي أصابه التعقيد من

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج2، ص86، الهامش.

(2) ميادة إسبر، شعرية أبي تمام، ص65.

(3) محمود الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، دمشق، 1971، ص174.

تأخير الفعل (يجاوز) عن حرف النفي (لا) لضرورة الوزن، مما يضطر القارئ إلى أن يعيد ترتيب الألفاظ في ذهنه، ويتحايل على التركيب ليحصل على المعنى، نحو قوله: [1].

فـــلا ملـــكٌ فـــرد المواهـــب واللُّهـــى يجـــاوز بـــي عنـــه ولا رشـــأٌ فـــردُ

ولعل من التفسيرات الوجيهة التي قدمها لهذه القضية، أنّ الشاعر يضطر أحياناً إلـــى التعقيد نتيجة معاناته لفكرة معينة ذات قيمة، فيتحايل عليها ليطوعها للتراكيب، وهنا يـــصاب المتلقي بخيبة الأمل خاصة إذا بذل من الجهد الكثير ولم يكن المعنى على قدر هذا الجهد؛ أي إذا كان المعنى وضيعاً[2]. وهو يرتكز في ذلك إلى تعبير الجرجاني عن الفكرة نفـــسها حـــين قال: "وإنّما يزيدك الطلب فرحاً بالمعنى وأنساً به وسروراً بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهـــلاً، فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بـــالروح ثـــم يخـــرج الخرز فالأمر بالضد مما بدأت به"[3].

أما قضية إخراج الربداوي للألفاظ الوحشية من دائرة التعقيد، فقد يصدق إذا كانت هذه الألفاظ قليلة في البيت الشعري، أما إذا كانت كثيرة متوالية فإنها تخرج إلى دائرة التعقيد.

ويحدد مفهوم الغموض بأنه: "شعور السامع أو القارئ بأنه لم يـــستطع أن يـــستوعب فكرة الشاعر كاملة إلا بشيء من الجهد وبذل الطاقة الفكرية"[4]، وتتراوح أسبابه بين قـــصور ألفاظ اللغة عن الدلالات التي تجول في نفس الشاعر، وبين إعماله لفكره، وكثرة تقليبه للفكرة

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج2، ص83.

(2) انظر، الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص175.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص142.

(4) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص178.

قبل صياغتها، أضف إلى ذلك تزاحم المعاني في ذهن الشاعر وقصرها على البيت الواحد[1]، ويمثل على ذلك بقوله[2]:

كم حـــالَ فـــيضُ نـــداه يـــومَ معـــضلةٍ   وبأسُـــهُ بـــين مَـــن يرجـــوه والمحـــن

وقوله[3]:

هـــنّ عـــوادي يوســـف وصـــواحبه   فعزمـــاً فقـــدما أدرك الـــسؤل طالبـــه

فيعلق على هذا البيت بقوله: "كأني بالشاعر يحمل المعنى ويحمل معه شيئاً من مشقة المعاناة، فكأن فكره متبرم به كتبرم الحامل أثناء مخاضها، فإذا أودع معانيه المتزاحمـــة فـــي بيت شعره، فكأنما حط عن كاهله عناء ما كان يحمله، وقد تشعر بكثافة المعاني فـــي البيـــت الواحد وازدحام شطريه بها عندما تحاول أن تفسر هذا البيت"[4].

فقد يفهم المعنى في البيت الأول على أنّ يوم المعضلة كان سبباً فـــي الحيلولـــة دون العطاء فيه؛ لأنّ ما يناسب ذلك اليوم هو القوة والبأس لا الجود والكرم.

فمثل هذا المعنى لا يصل إليه الدارس إلا بعد كدٍّ وعناء. فالواو السابقة للبأس تلعـــب دوراً أساسياً في توجيه المعنى، وهي حسب رأي الباحث استئنافية؛ لأن فيض الندى والبأس لا يجتمعان في أيام الحروب، ولو كانت عاطفة لأصبح المعنى أنّ فيض الندى والبأس قد حـــالا بين من يرجوهما في يوم المعضلة، فيصبح الممدوح مذموما وفق هذا التوجيه.

والحقيقة أن الوسطية والاعتدال في الغموض أجمل وألطف، إذ ليس من الجميـــل أن تكون القصيدة كلها مستبهمة غامضة ، ولا أن تكون سلسلة يفهمها العامي والمثقـــف ســـاعة

---

(1) انظر، الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، ص178.

(2) أبو تمام، الديوان، ج3، ص339.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص216.

(4) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص179.

سماعها، بل الأجمل أن يكون في القصيدة مسحة من الغموض الذي لا يتيح فك مغاليقها إلا الناقد المتمرس، وهذا ما استوحته نظرية التلقي من خلال مفهومي كسر التوقع والفراغات التي تفتح آفاق التأويل، وبالتالي تتعدد المعاني بتعدد التوجيهات. وقديماً عرض النقاد لهذه القضية؛ فمال بعضهم إلى الغموض حتى صاروا يستجيدونه، ووقف أكثرهم موقف المحارب للغموض وللشاعر الذي يضفي على شعره مسحة منه. فالجرجاني لم يستجد المغالاة ، فخير الكلام عنده "ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك"[1] ولكن ينبغي للشاعر أن يحترم عقل القارئ أو السامع، فيترك له فضلة من المعنى المبهم ليجد بعض اللذة في كشف حجب الغموض للوصول إلى المعنى العميق فيه، وبناء على ذلك اعتُبِر شيوع بعض الغموض في القصيدة من قبيل الاحترام لعقلية القارئ[2]. وهذا صحيح لأنَّ البساطة والسهولة في النظم تساوي بين القارئ المتمرس وغير المتمرس في التلقي، أما تلك التي يشيع فيها بعض الغموض، فإنها تجعل الناقد يقف عاجزاً بعض الشيء أمام رموزها ودلالاتها .

<u>شوقي ضيف:</u>

من الدراسات التي اهتمت بجانب الغموض في شعر أبي تمام، دراسة الدكتور شوقي ضيف "الفن ومذاهبه في الشعر العربي". فقد بحث في هذا الجانب الفني وعزاه إلى الثقافة العميقة التي تحصلت لأبي تمام، فضلاً عن عقليته الفذة، ومزجه كل ذلك بضروب الفلسفة . "فقد استطاع أن يستوعب الفلسفة والثقافة وأن يحولهما إلى فن وشعر.. كل ذلك يزدوج

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص144.

(2) انظر، المصدر نفسه، ص142.

بالفلسفة وألوان الثقافة القاتمة، فيجلله الغموض في كثير من جوانبه وأجزائه، ولكن أي غموض؟ إنه الغموض الفني الذي يشبه تنفس الفجر"[1].

فهذا الغموض بهيج – حسب ضيف– ذلك أنَّ العقل إذا كدّ وتعب وأخذ يتفحص البيت الشعري، ويقلبه يميناً وشمالاً حتى يصل إلى حل شفرات ذلك اللغز، أصبح لذلك معنى وقيمة، وحينها يستشعر الإنسان لذةً لا تتحصل له حين يتناول الفن الواضح البسيط الذي يسلم قياده للمتلقي، فلا يمنحه آفاقا للتفكير. وهذا ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "ومن المركوز في الطبع أنَّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"[2].

وهذه القضية هي إحدى العوامل التي جعلت النقاد يصبون جامَّ غضبهم على هذا الشاعر، لذلك نجد شوقي ضيف يعرض لهذه القضية في ذلك العصر ممثلاً عليها بشواهد وأدلة؛ إذ يصور ذلك الواقع بقوله: "وقد وقف العباسيون طويلاً عند هذا الجانب من الغموض الفني عند أبي تمام، وتحدثوا عما فيه من صعوبة والتواء، ولم يتحدثوا عمّا فيه من بدع وجمال"[3].

ويفسر ضيف هذه الصعوبة والالتواء بجوانب عديدة: أولها؛ أنه كان يعتمد في شعره على الفلسفة والفكر الدقيق. وثانيها؛ أنه صاحب مذهب جديد لم يعد الشعر فيه عملاً شعبياً، بل عقلياً راقياً، أصبح فيه الشاعر رابضاً في مكان عَلِيٍّ تتجه إليه عيون الدارسين. وثالثها؛ أنَّ الرسالة الشعرية لم تعد موجهة إلى عامة الناس، بل اختصت بفئة معينة، هي فئة المثقفين

---

(1) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ص239.

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جده، 1991، ص139.

(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص240.

بالثقافة العميقة[1]. لذلك نجد النقاد واللغويين يتصدون لهذا المذهب، لأنه لم يعد يقتصر في دلالات ألفاظه على الوظيفة اللغوية والمعجمية المتعارف عليها، بل تعداها إلى دلالات أعمق وأبعد، وكان الأجدر بالنقاد أن يوسعوا مداركهم ليستوعبوا هذا الاتجاه الشعري الجديد بدلاً من أن يقفوا مكتوفي الأيدي أمام هذا الاتجاه مسلمين بصعوبته. وقد عزا ضيف صعوبة استيعاب مثل هذا المنهج؛ بأن النقد العربي لم يكن يتصور فكرة المذاهب والمدارس كما نتصورها، ولعل هذا هو السبب الذي كان يقف عائقاً أمام التجديد الواسع في الشعر العربي[2].

فصحيح أنهم لم يكونوا يتصورونها كما نتصورها، لكنهم كانوا يدركون فكرة وجود المذاهب الفنية التي يشترك فيها مجموعة من الشعراء؛ كمدرسة عبيد الشعر التي كان على رأسها أوس بن حجر، ومدرسة أصحاب البديع التي ابتدأت منذ العصر الجاهلي مروراً ببشار وأبي نواس ومسلم وأبي تمام. فهم يدركون هذه الفكرة، لكنهم لا يدركون الطريقة التي ينفذون بها إليها، وقد نجد لهم العذر في ذلك؛ لأنهم عاشوا يسيرون على نهج واحد في النقد، وفي دراسة الشعر، ثم ظهر شعر أبي تمام الذي يتخطى حواجز اللغة في تشكيل الصور والاستعارات مازجاً كل ذلك بثقافته الفلسفية والعقلية الواسعة وخياله المبدع. فقد فاقت ثقافة الشاعر ثقافة الكثير من النقاد؛ لذلك وقفوا عاجزين عن تخطي هذا السحر اللغوي، فاكتفوا بدراسة ظواهر الكلام دون أن ينفذوا إلى بواطنه، ويرصدوا مواطن الجمال فيه. فضلاً عن أنّ " النظرية الشعرية القديمة وقفت عند غريب أبي تمام بوصفه ظاهرة تنتمي إلى معجم اللغة،

---

(1) انظر، المرجع نفسه، ص240- 241.

(2) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ص243.

وهذا عائد إلى طبيعة النقد العربي الذي نشأ في بيئة علماء اللغة، بينما عرفته النظرية الحديثة ظاهرة فنية موصولة بالظواهر الفنية الأخرى "[1] .

وأشار الدكتور ضيف إلى الآثار التي تركها هذا الغموض الناتج عن ألوان التلوين العقلي، فحصرها في مظهرين: أولهما؛ دقة التفكير وعمق التصوير، وثانيهما؛ ما ينبثق عن هذا الغموض من كثرة الاحتمالات[2]. ويمثل على الجانب الأول بقول أبي تمام[3]:

ومعرّسٍ للغيث تخفق بينه رايـاتُ كـلِّ دُجُنَّـةٍ وطفـاءِ

نَشرَتْ حدائقه فصِرنَ مآلفاً لطرائف الأنواء والأنداءِ

فسقاه مسك الطَّلِّ كافورُ الندى وانحلَّ فيه خيطُ كلِّ سماءِ

إذ يلتفت إلى قوله "فسقاه مسك الطلِّ كافور الندى" ويصف هذه الصورة بالتعقيد فيقول: "إذ ذهب يقول: إن مسك الطلّ يسقي كافور الندى، وهي صورة معقدة، فماذا يريد أبو تمام بمسك الطلّ؟ وماذا يريد بكافور الندى؟ أما مسك الطلّ، فإنه يريد به الرائحة العطرية التي تعبق من الروض إثر الطل والمطر الخفيف، وأما كافور الندى، فإنه ذلك الرشاش الذي تُعقد قطراته بيضاء على أوراق الروض كالكافور، وليس من شك في أنَّ هذه صورة مركبة، ولكنها تعبق بالمسك والطيب"[4].

فقد استثمر ضيف هذه الصورة التي يشيع فيها التقديم والتأخير لتوجيه المعنى والصورة. وهذه إحدى الملامح الفنية التي التفت إليها في توضيحه لهذه الصورة؛ لذلك نعت هذا الغموض بأنه بهيج يعبق بالمسك والطيب.

---

(1) ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط1 ، 2011، ص48 .

(2) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ص244- 245.

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص23- 25.

(4) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ص245.

أما المظهر الثاني المتمثل بكثرة الاحتمالات الناتجة عن هذا الغموض، فيُمَثِّل عليه ضيف بكتاب المرزوقي الذي تعرض فيه لأبيات أبي تمام التي تشكل إشكالية في توجيهها نتيجة غموضها، فتحتمل أكثر من معنى؛ ومن ذلك قول المرزوقي معلقاً على بيت أبي تمام[1]:

طال إنكاري البياضَ وإن عُمِّـ ... ـرتُ شيئاً أنكرت لون السوادِ

يقول: "يحتمل هذا البيت وجوها: أحدها: ما قاله أعرابي لما استوصف حاله، فقال: كنت أنكر الشعرة البيضاء، فقد صرت الآن أنكر الشعرة السوداء. والثاني: إن عمرتُ شيئاً أسودّ من لوني وجلدي ما كان مبيضاً فأنكرته... والثالث: إن عمرتُ شيئاً أنستُ بالبياض وسكنتُ إليه حتى أكون منكراً للسواد إنكاري الساعة للبياض"[2].

ويبدو أنّ هذا البيت قد أثار ضجة واسعة لاحتماله للتأويلات المتعددة، لذلك ذهب النقاد في ذلك مذهبين: أحدهما يجعل البياض والسواد يحملان دلالة الشيب والشباب. والثاني: أنهما يحملان معنى التحول من زمن اللين إلى زمن الشقاء والكدّ. ولكل واحد منهم ما يبرر رأيه، إذ ارتبط اللون الأبيض في شعر أبي تمام بالشيب الذي كان يشكوه دائماً (هذا غبار وقائع الدهر)، لذلك اكتسب تأويله وجهة صائبة. أما الثاني فإنه قد أوّل ذلك على اعتبار أن البياض يقترن بمرحلة الشباب حيث النضارة، ثم يتحول هذا البياض إلى سواد نتيجة الظروف التي يعانيها في صراعه مع الحياة. أما الثالث فترك الأمر مشاعاً دون أن يحدد ما يعنيه بالبياض والسواد.

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج1، ص358.

(2) أبو علي المرزوقي، شرح شكل ابيات أبي تمام المفردة أو تفسير معاني أبيات شعر أبي تمام، تحقيق خلف رشيد نعمان، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1987، ص174- 175.

يوسف خليف:

ومن النقاد الذين توافقت آراؤهم مع رأي شوقي ضيف الدكتور يوسف خليف، الـذي أعاد المذهب الفني الجديد الذي ابتدعه أبو تمام إلى قضيتين: أولاهما؛ قضية مفهوم الـشعر عنده الذي يرتكز إلى المزاوجة بين العقل والعاطفة، وهذا يؤدي في النهاية إلى ملمـح مـن الغموض يتمثل في عمق الفكرة. أما القضية الثانية فتتمثل في الغاية من الشعر عنده، فلم تعد غايته الوصول إلى الجماهير بمختلف مستوياتهم الثقافية، بل الارتقاء بهذا الفن ليقتصر علـى الطبقة المثقفة الواسعة الاطلاع، وهذا نابع من إيمانه بأن الشاعر يجب ألا ينزل بمستواه الفني إلى مستوى العامة، فانبثق عن هذا الملمح غرابة في الصورة[1]، خاصة أنَّ أبا تمام كان يملك ذخيرة واسعة من الشعر العربي، لذلك كان يحاول أن يهضم بعض الأفكار والـصور ويعيـد صياغتها على طريقته التي يرتضيها معملا انفعاله وخياله، ويمثل على ذلك بالـصورة التـي رسمها النابغة الذبياني للطير الجوارح التي تحلق فوق الجيش بحثاً عن دماء القتلى وأجسادهم، حيث يقول[2]:

إذا ما غَـزوا بـالجيشِ حلَّـقَ فـوقهم   عـصائبُ طيـرٍ تهتـدي بعـصائبِ

فقد حوّر فيها وعدّل إلى أن أخرجها إخراجاً جديداً يختلف اختلافاً كبيراً عن صورتها عند النابغة، حيث يقول[3]:

وقد ظُلِّلَـتْ عِقبـانُ أعلامـه ضُـحىً   بعقبـانِ طيـرٍ فـي الـدِّماءِ نواهـلِ

أقامـت مـع الرايـاتِ حتـى كأنَّهـا   مـن الجـيشِ إلا أنَّهـا لـم تقاتـلِ

---

(1) انظر يوسف خليف، في الشعر العباسي، ص96- 98.

(2) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القـاهرة، ط2، 1985، ص42.

(3) أبو تمام، الديوان، ج3، ص82.

فقد التفت خليف إلى ما في هذه الصورة من بدع وجدة، وحللها تحليلاً فنياً مستفيداً من المشاكلة التي بنى عليها بيته الأول، يقول: " لقد أخذ أبو تمام الصورة القديمة البسيطة، فأضاف إليها ألواناً من عقله وألواناً من فنه ليخرج منها شيئاً جديداً، فجعل أعلام الجيش عقباناً لتستقيم له تلك المشاكلة البلاغية التي يريدها بين عقبان الجيش وعقبان الطير. وحدد زمان الصورة بوقت الضحى، حين تخرج هذه الطير الجارحة الجائعة ساعية وراء رزقها، فإذا هذا الجيش يقابلها في طريقها فتحلق فوقه، بل إنها تظلله كأنها رايات تخفق فوقه، ثم جعل هذه العقبان ناهلة من دماء القتلى لكي يبرز المهمة التي حلقت هذه العقبان فوق الجيش من أجلها. ولم يكتف أبو تمام بهذا، بل جعل هذه العقبان تلازم رايات الجيش وتختلط بها كأنها أصبحت جزءا منه أو جنداً من جنوده، ولكنها جنود غريبة تصاحب الجيش وتلازمه ولكنها لا تقاتل معه"[1].

لقد عرض أبو تمام هذه الصورة على عقله الفاحص، وتفكيره العميق وخياله الخلاق حتى أخرجها إخراجاً جديداً، فالمخزون التراثي للشاعر، وعمق التفكير، والانفعال، وارتباطها جميعها بالخيال وقدرته على الابتكار هي العوامل التي تجعله يعيد صياغة بعض الأفكار والصور التي تثير إعجابه، فتخرج مباينة للصورة التقليدية فكرا وانفعالا وتصويرا، وأمثلة ذلك تشيع كثيراً في شعره؛ ومن ذلك أنَّ صديقاً له دخل عليه في بيته فوجده يتقلب يميناً وشمالاً، فإذا به يعجب بالفكرة التي يحملها شطر بيت لأبي نواس (كالدهر فيه شراسة وليان) فيعيد إخراجه على الصورة التالية[2]:

شرستَ بل لنتَ بل قانيتَ ذاك بذا   فأنت لا شك فيك السهلُ والجبلُ

---

(1) يوسف خليف، في الشعر العباسي، ص98 – 99.

(2) أبو تمام، الديوان، ج3، ص11.

فشاعرية أبي تمام تأبى إلا أن تجشم نفسها المصاعب في سبيل إعادة صياغة ما جَمُلَ من الأفكار.

أنيس المقدسي:

وقد ناقش الدكتور أنيس المقدسي هذه القضية في كتابه "أمراء الشعر العربي في العصر العباسي" تحت ما أسماه بـ "شغفه بالإغراب"، واستعمل ذلك المصطلح على أنه معادل للغموض وإن كان في الواقع سبباً من أسبابه، فهو يثبت الغموض في شعر أبي تمام لفظاً ومعنى من خلال قوله واصفاً قصائده[1]:

فكأنّما هي في السماع جنادلٌ وكأنَّما هي في العيون كواكبُ

وغرائبٌ تأتيك إلا أنّها لصنيعك الحسنِ الجميلِ أقاربُ

فقصائده تصدم سامعها وقارئها للوهلة الأولى بغريبها، ولكن إذا ما خرج القارئ عن جهده وأصبح يدارسُها ويتعمقها فإنها سرعان ما تكشف عن بدائعها.

ويرد المقدسي أسباب الغموض إلى عاملين، يتجلى الأول منهما في شغفه الزائد بالطباق والجناس[2] ويمثل على ذلك بقوله[3]:

فهو مدنٍ للجود وهو بغيضٌ وهو مقصٍ للمال وهو حبيبُ

ففي مثل هذا البيت يشيع الطباق بين لفظتي (مدنٍ ومقصٍ)، وكلمتي (بغيض وحبيب)، إذ إن التوفيق بينهما لا يحصل للدارس منذ الوهلة الأولى، بل بعد أن يدرس البيت ويجيل النظر فيه مرات عديدة حتى يطوعه لتحليله ولمعناه الذي يريده الشاعر. فمن المعروف

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج1، ص174.

(2) انظر، أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، 1989م، ط17، ص209.

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص295.

أنَّ بذل المال وإخراجه من حوزة المرء ثقيل على النفس الإنسانية، لذلك وصف الشاعر الجود الذي يبذل فيه الإنسان ماله لغيره بأنه بغيض وثقيل على النفس، ولأنّ المال محبب إلى النفس، وأول زينتي الدنيا، وصفه بأنه حبيب، وعلى ذلك يبدو التضاد متآلفاً. أما التضاد الــذي بــين مفردتي (مدنٍ ومقصٍ) فإنه تضاد حاصل لا محالة، إذ إن استدعاء الأول في الحــديث عــن إنصاف الممدوح بالجود يستدعي الثانية وهو عدم حبه للمال، وبالتالي إقصاؤه وعدم حبه له.

على أنَّ استدعاءه لبعض فنون البديع قد يوقع في الغموض الذي لا طائل منه، لأنــه يشكل حشواً، كقوله[1]:

كُــشِفَ الغطـــاءُ فأوقِــدي أو أخمِــدي   لم تكمَــدي فظننــتُ أن لــن تكمَــدي

أما العامل الثاني الذي تحدث عنه المقدسي فهو إغراقه في اســتعمال الغريــب مــن الألفاظ[2] . ويمثل على ذلك بقوله[3]:

أهــيَسُ ألــيَسُ لجَّــاءٌ إلــى هِمَــمٍ   تُغَــرِّقُ الأُسْــدَ فــي آذيِّهــا اللِّيــسا

ويوضح هذا البيت بقوله: "أبو شجاع تغرِّق بحور همته الأسود الجريئة"[4].

فقد وقع الغموض في هذا البيت من استعماله لمفردات (أهيس، أليس، آذيّها، الليــسا)، والذي يريد فك مغاليق هذه الكلمات لا بدّ من أن يستعين بالمعجم لغرابتها. ويعزو المقدســي شيوع هذه الظاهرة في شعره، إلى اتصاله الوثيق بالحضارة العربية الجاهلية وخاصــة الأدب الجاهلي، فقد حفظ ونهل منه الكثير، لذا من الطبيعي أن يصب هذا المخزون في شعره، فضلاً

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج2، ص43.
(2) المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص210.
(3) أبو تمام، ديوانه، ج2، ص258.
(4) المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص211.

عن ثقافته اللغوية، ومعرفته بدقائق اللغة. ويضيف المقدسي إلى هذا شدة إعجابه بشعره حتى أنه لم يكن يرضَى أن يمسه بأدنى تهذيب[1].

عبد الله المحارب:

ويقدم الدكتور عبد الله المحارب في دراسته الموسومة بـــ "أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً" فصلاً معنوناً بـــ "المقياس الفني" يتحدث فيه عن الغريب والغموض والغموض الفني، إذ يتعرض في الجزئية الأولى لنقد بعض الدراسات السابقة له في الحديث عن قضية الغموض عند أبي تمام، ويخص بذلك دراستي المقدسي والربداوي.

حيث ينتقد المقدسي: بأنه يعتقد أن حاجة الألفاظ إلى شرح وتوضيح معجمي يـــدخلها في باب الغامض، ويعتبر هذا من باب الخلط بين التعقيد والغريب والغموض، فيقول: "كثيـــراً ما نلمح شيئاً من الخلط عند بعض النقاد بين تعقيد معانيه وغريب ألفاظه وبين غموض صوره ، ولا شك أن لكل ظاهرة من هذه الظواهر أسبابها ونتائجها الخاصة، فصاحب "أمراء الشعر العربي في العصر العباسي" يجعل تحت عنوان "شغفه بالإغراب" كثيراً من أبياته الجميلة ذات المعاني القوية كأمثلة على غموضه، كقوله: "هن عوادي يوسف..." [2] وهو بذلك لا يخـــرج عن مقاييس القدماء، بل يحتذي حذوهم.

وينتقد الربداوي بأنه سار على درب من سبقه في الخلط بين الغموض والتعقيد؛ لأنـــه اعتبر التعقيد طريق الغموض يقول: "وبهذا الحديث سار على درب من سبقه في الخلط بـــين

---

(1) انظر، المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ، ص213.

(2) عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، ص524.

الغموض والتعقيد، ليجعل التعقيد سبباً من أسباب الغموض الكثيرة التي يورد بعضها، ويـذكر ما قاله ابن خلدون عن هذه الأسباب"[1].

ويحاول المحارب بعد ذلك أن يقدم فهماً يفصل بين التعقيد والغموض المعجمي من خلال إفراده لكل واحد منهما بحديث مستقل، حيث يقدم صوراً عديدة لتعقيده مدعماً بالأمثلة. ومن هذه الأسباب الشائعة في شعر أبي تمام – حسب رأيه– سوء ترتيب الكلمات رغم سهولة معناها المعجمي[2] ويمثل على ذلك بقول أبي تمام[3]:

خـان الـصفاءَ أخٌ كـان الزمـانُ لـه   أخـا فلـم يتخـوَّن جـسمَه الكمـدُ

ويقدم شرحا لهذا البيت بقوله "أي من مات له أخٌ فلم يهلك لموته فقد خان المودة والصفاء"[4].

ومن هذه الأسباب أيضاً الفصل بين الصفة والموصوف[5]، كقوله فاصلاً بين الأُسْد وصفتها (الليسا) [6]:

أهـيسُ ألـيسُ لجّـاءٌ إلـى همَـمٍ   تغـرّق الأُسْـد فـي آذيهـا الليـسا[7]

ويذكر للتعقيد حالة ثالثة تتمثل في "حذف حرف يحتاجه المعنى فيغمض بسبب هذا الحذف [1]. وواضح من قوله أنه مزج هنا بين التعقيد والغمـوض، فجعـل التعقيـد سـبيلاً للغموض وهو مبدأ كان قد اعترض عليه عند الربداوي.

---

(1) المرجع نفسه، ص426.

(2) انظر، المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا،، ص526-527.

(3) أبو تمام، الديوان، ج4، ص74.

(4) المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص527.

(5) المرجع نفسه، ص527.

(6) أبو تمام، الديوان، ج2، ص258.

(7) أهيَس: وطئ وطئاً شديداً، أليَس: شجاع، الآذيّ: ما يُرفع من أمواج الماء وأراد هنا السراب، الليـسا: الشجاع.

أما الظاهرة الأخرى التي يتحدث عنها فهي الغموض المعجمي الناتج عن صعوبة الألفاظ. ويقف المحارب في صف النقاد الذين يكادون يجمعون على أنَّ سبب غريبه وتوحش ألفاظه شغفه بالقديم وكثرة محفوظه منه، ويضيف إلى ذلك التثقيف الذاتي[2]. ومن الجدير بالذكر أنه أثبت هذا الرأي واعترض على الربداوي الذي يعتبر الغموض المعجمي انعكاساً قوياً لقراءاته[3]. فالرأيان يجتمعان على اهتمامه بالشعر القديم، إذ إنّ الشغف بالشعر القديم ينتج عن قراءته المتأنية، وبالتالي يؤديان به إلى التزود منه بالحفظ، وهذه صورة تغطي جانباً واسعاً من التثقيف الذاتي، وأقول واسعاً لأن عملية التثقيف الذاتي لهذا الشاعر تطال الثقافات غير العربية أيضاً، لكن منهله العذب الذي تشرب منه قدراً كبيراً من ألفاظه هو الشعر العربي. ويمثل على هذه الظاهرة بأمثلة عديدة من بينها قوله[4]:

قد قلتُ لما اطلخَمَّ الأمر وانبعثت   عشواء تاليةً غُبْساً دهاريسا[5]

والجديد الذي يراه في تفسير هذه القضية، هو: أنَّ غموض الألفاظ وغرابتها ترتبط بالقافية[6]. معتمداً في ذلك على رأي الربداوي، يقول: "والأمر الذي يجدر بحثه هنا هو أنَّ الشاعر كان يحصر غريبه في قصائد ذات نمط واحد تشيع فيها تلك الألفاظ الوحشية، وهي كالقصائد التي جاءت على قافية السين"[7] ويمثل على ذلك بقول أبي تمام[8]:

---

(1) عبد الله المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص527.

(2) المرجع نفسه، ص526- 530.

(3) عبد الله المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص530.

(4) أبو تمام، الديوان، ج2، ص256.

(5) اطلخَمَّ: اشتدّ وأظلم، عشواء: الداهية، غبس: الدواعي السود المظلمة. الدهاريس: الدواهي.

(6) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص90.

(7) المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا،ص 529

(8) أبو تمام، الديوان، ج1، ص253- 254.

أحيــا حُــشاشة قلــب كــأن مخلوســا   ورمَّ بالــصبر عقــلاً كــان مألوســا

لو تــشهدين أقاســي الــدمع منهمــراً   والليــل مــرتتج الأبــواب مطموســا

ومن ذلك أيضاً قصائده الثائية التي منها قوله[1]:

شــجعاء جرّتهــا الــذميل تلوكــه   أصُــلاً إذا راح المطــيُّ غراثــا[2]

أُجُــداً إذا وَنَــت المهــارى أرقلــت   رَقَــلا كتحريــق الغــضا حثحاثــا[3]

وإذا كان هذا الجانب من الغموض يتعلق بالألفاظ فهناك نوع من الغمــوض يتعلــق بالمعاني، وفيه تستعصي هذه المعاني على أصحاب الفهم البسيط الساذج[4] ليحتاج إلى بصيرة ثاقبة وذهن متوقد. ومن الأبيات التي تمثل ذلك قوله[5]:

حتــى إذا مخَّــضَ اللهُ الــسنينَ لهــا   مخضَ البخيلــةِ كانــت زبــدةَ الحقــبِ

فقراءة مثل هذا البيت تحتاج إلى مهارة تعيد تدوير البيت، ثم تخضعه للعقل لتــستنبط المعنى الذي يكون في الغالب غامضاً إذا أُخذ البيت بمفرده، ويكون أقــل غموضــاً إذا فهــم المتلقي العلاقات القائمة بين الكلمات في القصيدة بشكل عام.

وفي معرض ذلك يناقش عبدالله المحارب قضية الموقف من اتجاه أبي تمــام الفنــي خاصة أنَّ الساحة النقدية آنذاك كانت تندد بهذا المذهب وصاحبه، مما انعكس بالتــالي علــى الثقافة العربية بشكل عام التي أخذت تتصدى لكل محاولة تجديدية حتى في عصرنا الحــديث. ونجده في هذا السياق يتفق مع الدكتور ضيف في تفسيره لذلك ؛ فالنقد العربي لم يكن يتصور

---

(1) المصدر نفسه، ج1، ص315.

(2) الذميل: السير السريع، غراثا: جياع.

(3) عُلاثا: تنظيم علاقة، اسم غلامه، القطين: أهل الدار. رثاثا: الشجعاء الطويلة. الذميل: السير الــسريع. غراثا: الجياع. أُجُد: صلبه، حثحاثا: سريع.

(4) المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص532.

(5) أبو تمام، الديوان، ج1، ص49.

فكرة المدارس أو المذاهب كما نتفهمها في عصرنا الحديث، وبالتالي كانوا يناقشونها في ظاهر العمل دون باطنه، ويستدرك على الدكتور ضيف سبباً آخر، وهو طبيعة المجتمع العربي في تلك الآونة التي لا تتيح للشاعر قدراً من الحرية تجعله ينطلق في آفاقه مجدداً ومحوراً ومعدلاً، إنما تكبله بقيودها المجتمعية[1].

ويورد المحارب تفسير إليوت لظاهرة الغموض بشكل عام، فيعيد انتشارها إلى أربعة عوامل؛ منها أسباب شخصية تتعلق بطبيعة الشخص، ومنها واقع في الرغبة في التجديد، وثالثها الصعوبة الناتجة عن تخوف القارئ من صعوبة يتصور وجودها، ورابعها إسقاط الشاعر لأشياء اعتاد القارئ على وجودها في الشعر[2]. ويجد من هذه الأسباب ما يستهويه وخاصة السببين الثاني والرابع، ويبدو ذلك في قوله معلقاً على السبب الثاني: "فالسبب الثاني هو الرغبة في التجديد يمثل ولا شك تعبيراً ناصعاً عن السر وراء غموض أبي تمام الفني، وهذه الرغبة قد تدفع إلى كثير من مزالق انعدام الرؤية والتعقيد الذي لا غناء فيه"[3].

وقد ألحّ النقاد على هذا السبب كثيراً، وليس من الضرورة أن يكون الشعر التجديدي في ذاته غامضاً دائماً، بل قد يكون المتلقي هو الذي أوقع نفسه في شباك الغموض؛ لأنه أخذ يتعامل مع نص جديد يختلف عن النصوص القديمة في طروحاته وأساليبه، وبالتالي جعله صعوبة يستحيل اجتيازها، لذا نفر منه.

وهذا ما يبدو واضحاً في شعر أبي تمام، وبالذات في تعاملهم مع استعاراته، حيث اعتادوا على نمط معين من التشكيل الاستعاري، وحينما جاء أبو تمام ليصطنع أسلوباً جديداً فيها عارضه

---

(1) انظر، المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص536.

(2) ت. س. إليوت وآخرون، الشعر بين نقاد ثلاثة ت.س. إليوت، أرشيبالد ماكليش إي، أي ريتشارد، قدم لها منح خوري، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص32- 33.

(3) المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، ص538.

النقاد وخاصموه، وأخذوا يطعنون في صوره. وهذا يقودنا إلى الحديث عن السبب الرابع الذي جعل المحارب يفتن فيه، ألا وهو ما يسقطه الشاعر أحياناً من شعره، يقول: "أما السبب الرابع الذي ذكره (إليوت) فإنه يفسر تلك الثورة على معانيه التي قادها نقاد عصره؛ لأنهم لم يـــألفوا صوره العميقة، ولم يتعودوا أسلوبه في التعبير، وكثيراً ما وقعوا في تفسيرات خاطئة لمعانيه وصوره"[1]، وهذا توجُّهٌ يتفق مع الواقع النقدي الذي ألفناه. والسبب الثالث وراء هذا الغموض يعود إلى أنَّ مفهوم الشعر عند أبي تمام مختلف تماماً عن مفهومه عند غيره، فالشعر عنده – كما أسلفنا– صنعة عقلية وهو ما يستدعي التفكير والتأمل.

<u>وحيد كبابة:</u>

ومن النقاد الذين بحثوا في أسباب شيوع هذه الظاهرة في شعره الـــدكتور وحيـــد صبحي كبابة، حيث اعتمد في بيان بعض هذه الأسباب على آراء النقاد السابقين له، فقدم من هذه الأسباب الفضاء الحضاري المتمثل في استقائه من الحضارة العربية الإسلامية، والثقافات اليونانية والفارسية. أما السبب الآخر فيتمثل في الهاجس الإبداعي، خاصة أن أبا تمام صاحب مذهب جديد في الشعر، فلم يكن تجديده شكلياً بل عميقاً يتعلق بالبنية الداخلية للقـــصيدة لفظـــاً ومعنى، ومثل هذا التجديد يتطلب جهدا وتكلفاً، وهذا هو السبب الثالث للغموض.

وإذا كان كبابة قد اعتمد في بيان الأسباب السابقة على المصادر السابقة له فإنه فـــي العوامل الأخرى ارتكز إلى أشعار أبي تمام التي يفصح فيها عن ذلك، ومن هـــذه الأســـباب عقلنة الشعر[2]؛ فقد استند في استخراجه إلى قول أبي تمام[3]:

---

(1) المرجع نفسه ، ص539.

(2) وحيد صبحي كبابة، الشاعر العربي بين معاناة الإبداع وصعوبة التلقي، مجلة مجمـــع اللغـــة العربيـــة، دمشق,عدد 84، مجلد 1، 2009، ص76– 77.

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص214.

ولكنـــه صـــوبُ العقـــول إذا انجلـــت ســـحائبُ منهـــا أُعقبـــت بـــسحائبِ

ومثل هذه الصنعة العقلية التي شاعت في شعره ، فضلاً عن إسرافه فـــي الغمـــوض والبديع هي التي جعلت العديد من النقاد القدماء يقفون منه موقف الخـــصوم فيـــصدون عـــن شعره.

ثانيا: الوضوح عند البحتري:

ومما يقابل سمة الغموض التي اتسم بها شعر أبي تمام سمة الوضوح والبساطة التـــي اتسم بها شعر البحتري حتى وُصِف شعره بأنه: "كتابة معقودة بالقوافي"[(1)]. وإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدل على اقترابه من النثر سهولة ووضوحاً، على أنَّ هذه السهولة ترتبط بـــضابط معين هي ملاحة الصنعة وإحكامها، فهي لا تسف إلى درجة النثر، إنما هي مرتفعة شـــامخة؛ لذلك سكنت قلوب الدارسين لقرب مأخذها وسهولة تناولها حتى وصفها ابـــن الأثيـــر بقولـــه: "وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهنّ غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي"[(2)].

وإذا كانت قضية الغموض عند أبي تمام صرفت اهتمام النقاد القدماء والمحدثين، فإن ذلك يعود إلى أنها طارئة على الشعر، لذلك نالت اهتمامهم وأشبعوها دراسة.

<u>طه حسين:</u>

أما قضية الوضوح فإنها متجذرة في الطبع الإنساني؛ فهي أصل، والغموض فرع، لذلك لم تحظ بدراسات مستقلة، فما نجده في الدراسات النقدية الحديثة هي شذرات متناثرة هنا وهناك في معرض التعليق على أشعار البحتري، ولعل من الدراسات التـــي تعرضـــت لهـــذه

---

(1) أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيـــق: محمـــد أبـــو الفضل إبراهيم، نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة، 1965، ص225.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانـــه، دار نهـــضة مـــصر، القـــاهرة، ص252.

القضية دراسة الدكتور طه حسين "من حديث الشعر والنثر" إذ تعرض لها في معرض حديثه عن شعر البحتري، وقرنها بالطبع الذي "اتسم به شعره، الأمر الذي استمال إعجاب بعض النقاد الذين تستهويهم الألفاظ الواضحة السهلة والأسلوب الجميل، في حين نفر من طريقته في الوضوح نقاد آخرون؛ لأنّ ما يستهويهم هو الغموض، بحيث لا يتحصل المعنى والفهم إلا بعد جهد ومشقة. "ولكن هؤلاء المثقفين الذين يحبون الجهد والعناء قليلون، فإن كان لا يعجبهم البحتري فقد كان يعجب غيرهم من جمهور الناس، كانوا يلتمسون عنده اللذة المريحة، وذلك أنه كان لا يصنع صنيع أبي تمام في الغوص وتكلف الاستعارات النادرة، وإنما يرسل نفسه على سجيتها إرسالاً، ويعبر عن عواطفه كما يعبر الناس جميعا حين يحبون أو يبغضون"[(1)].

ويستشهد طه حسين على هذا المذهب الشعري الذي يستثير الإعجاب بقول البحتري في المقدمة النسيبية لمدح المتوكل[(2)]:

لي حبيبٌ قد لجَّ في الهجر جدًّا	وأعاد الصدودَ منه وأبدى
ذو فنونٍ يريكَ في كلِّ يومٍ	خُلُقا من جفائه مستجدًّا
يتأبى منعا، وينعم إسعا	فاً، ويدنو وصلا ويَبْعُد صدًّا
أغتدي راضيا، وقد بتُّ غضبا	ناً، وأمسي مولى، وأصبح عبدا

ثم يستمر في سرد تلك الأبيات حتى يصل إلى غرضه الرئيسي المدحي، فيقول[(3)]:

خلق الله جعفراً قيِّم الدنـ	يا سدادا، وقيِّم الدين رشدا
أكرمُ الناس شيمة وأتمُّ النا	س خلقا وأكثر الناس رِفدا

(1) طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص117.

(2) البحتري، الديوان، ج2، ص711.

(3) المصدر نفسه، ج2، ص712.

ثم يتبعها بتعليقه على هذه القصيدة قائلاً: "فأنتم ترون في هذا الغزل وفي هذا المـــدح لفظاً كأسهل ما يكون اللفظ الشعري، وكأحسنه اختياراً وأجوده انتقاءً"[1]. حقاً إن ألفاظه بسيطة ومعانيه واضحة حتى إنَّنا إذا أردنا أن نتعرض للحديث عن معانيها وألفاظها لا نجد معـــاني عميقة تحتاج إلى كدٍّ ذهني، بل إننا قد لا نستطيع أن نعبر عن معاني الأبيات بغير ألفاظه التي استخدمها الشاعر، ومصداق ذلك أن طه حسين حين يتعرض للحديث عن البيتـــين المـــدحيين السابقين يقول: "فهو لا يزيد عن أن يقول: "إن المتوكل أكرم الناس شيمة، وأتمهم حسناً وخلقاً، وأكثرهم عطاءً، وأيُّ خليفة بل أيُّ ملك مدحه الشعراء ولم يصفوه بهذا؟ بل أيُّ إنسان مُـــدِحَ بأقل من هذا ؟ "[2] على أنّ هذا الوضوح في اللفظ والمعنى لا يصرف اهتمام طه حسين مـــن أن يلتفت إلى جماليات أسلوبه، فأهم ما يلفت اهتمامه هذا التقسيم الذي شاع في البيتين الثالـــث والرابع من مقدمته النسيبية المذكورة سابقاً، فضلاً عن هذه الجمالية الموسيقية التي يـــشيعها، فيقول: "أيُّ شيءٍ في هذا البيت أكثر من أن يلائم البيت الذي سبقه، فإذا أنعـــم إســـعافاً ودنـــا وصلاً، فالبحتري راضٍ، وإذا تأبى وصدّ، فالبحتري غضبان أو حزين، وليس في البيت أكثر من هذا، ولكن انظروا إلى هذا التقسيم، وهذه الموسيقى من هذه الأفعال التي لا يفصلها سوى هذه الصفات: "أغتدي راضياً وقد بتُّ غضبانا... البيت، ولاحظوا أنّ هذه الأفعال تعجبنا لأنها تقسيم للوقت، فهو في الغدوة راض، وقد كان في الليل غضبان، وهو في أول النهار عبد، وفي آخره مولى[3].

ومثل هذا التقسيم يشيع جواً موسيقياً جميلاً في الأبيات، وهو جانب برع فيه البحتري حتى أشار إليه النقاد المحدثون بالبنان ومن هؤلاء يوسف خليف حيث يقول: "فهناك شيء آخر

---

(1) طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص118.

(2) طه حسين، من حديث الشعر والنثر ، ص120.

(3) المرجع نفسه، ص119.

يميز أسلوب البحتري سجله له القدماء والمحدثون وهو تلك الموسيقية التي يرتفع رنينها في شعره ارتفاعاً ربما لم يعرفه الشعر العربي إلا عند الأعشى (صناجة العرب) في العصر الجاهلي، فالموسيقى عنصر أساسي في شعره يعتمد عليه اعتماداً كبيراً في صياغته. وتقوم الموسيقى في شعره على أساسين: تنسيق ألفاظه وتوزيعها موسيقيا، ثم مطابقة هذه الألفاظ من الناحية الصوتية للمعاني التي تدل عليها"[1].

ويشير إلى أنّ شعر البحتري إن كان يسير على نمط بسيط من المعاني المكرورة فإنه لا يسير على وتيرة واحدة من اللفظ، إنما يتكلفه في بعض القصائد، ويشوبه طرف من الغرابة[2] ؛ ومن ذلك قوله يذكر الناقة والطريق التي يسكلها إلى ممدوحه المتوكل حين أصلح بين الفروع المتخاصمة من فروع تغلب[3]:

وكنتُ تبيعَ الغانيات، ولم يزل   يذمُّ وفاءَ الغانيات تبيعُها

وحسناءُ لم تحسن صنيعاً وربّما   صبوتُ إلى حسناء سيء صنيعها

عجبت لها تبدي القِلى وأوَدُّها   وللنفسُ تعصيني هوًى وأطيعها!

تشكّى الوجا والليلُ ملتبسُ الدُّجى   (غريريةُ الأنسابِ مَرتٌ بقيعِها)[4]

والحقيقة أن التكلف البسيط في هذا المقطع هو طبع عند البحتري؛ ذلك أنه كثيراً ما كان يعود إلى طبعه البدوي عند حديثه عن متعلقات الصحراء، كالناقة في هذا الموطن، فيلجأ إلى ألفاظه الأعرابية البدوية التي اكتسبها من بيئته، لذلك تبدو الغرابة في بعض الألفاظ طبيعية تضفي مسحة من الجمال على قصيدته؛ لأنها تعترض الفكر ولو بشيء يسير.

(1) يوسف خليف، في الشعر العباسي، ص115.

(2) انظر، طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص124.

(3) البحتري، الديوان، ج2، ص1296- 1297.

(4) الوجى: الحفي. غريرية، نسبة إلى غرير وهي فحل من الإبل. مَرْت: لا نبات فيها.

وهذا الأمر يقودنا إلى البحث في أسباب البساطة والوضوح عنده. فمن المعـــروف أن البحتري نشأ نشأة بسيطة في بادية منبج بحيث لم يتح له الخروج منها إلا في سن الشباب، مما ألقى بظلاله على ثقافته، فلم يتح له الانفتاح الواسع على المعارف والحضارات، لـــذلك بـــدت ثقافته متواضعة، الأمر الذي أثر في معانيه على وجه الخصوص، إذ بدت معانيـــه واضـــحة يردد فيها معاني السابقين ولكن بنكهة ومسحة بحترية.

أما ألفاظه فما منحها البساطة عدم تعمقه للغة ولمذاهب اللغويين؛ لذلك بدت معرفتـــه بألفاظها سطحية دون تعمق، فلا يكاد يميل عن الألفاظ التي يفهمها الدارس البسيط للأدب، أو الألفاظ التي تشيع على ألسنة الشعراء، ولكنه مع ذلك استطاع إحكام صنعته حتى نالت إعجاب المتلقين من قدماء ومحدثين حتى أشاد بذلك محمد زغلول سلام في قوله: "وللبحتري صـــياغة سلسة تجري مجرى الماء رقة وعذوبة، يعبر بها عن معناه في وضوح لا يقدر عليه غيره"[(1)].

وقد عبر البحتري نفسه عن مذهبه الشعري القائم على البساطة وتفرده فيه بقوله[(2)]:

وبـــــديعٍ كأنــــــه الزهـــــرُ الـــــضا حـــكُ فـــي رونـــق الربيـــعِ الجديـــدِ

ومعـــــانٍ لـــــو فـــــصلتها القـــــوافي هجَّنـــــت شـــــعر جـــــرولٍ ولبيـــــد

حُـــزنَ مـــستعمل الكـــلام اختيـــاراً وتجنـــــبنَ ظلمــــــة التعقيـــــــد

ورَكِـــبْنَ اللفـــظَ القريـــبَ فأدركـــ ـــنَ بـــه غايـــة المـــرام البعيـــدِ

(1) محمد زغلول سلام، الأدب في عصر العباسيين منذ قيام الدولة حتى نهايـــة القـــرن الثالـــث، منـــشأة المعارف، الاسكندرية، 1995، ص483.

(2) البحتري، الديوان، ج1، ص636-638.

تلقي الطبع والصنعة :

أدى الجدل النقدي الذي دار حول شعر أبي تمام والبحتري إلى إحياء عدد من القضايا الجديدة؛ كالسرقات الشعرية وقضية عمود الشعر، إضافة إلى قضيتي الطبع والصنعة اللتين تشكلان الركن الأساسي الذي ألحّ عليه النقاد قديماً وحديثاً، خاصة أنّ مفهوم الشعر عند أبي تمام – كما وُصف– صنعة عقلية، فأومأ إلى ذلك في العديد من الأبيات الشعرية؛ ومن ذلك قوله[1]:

خذها ابنة الفكر المهذب في الدُّجى   والليلُ أُسودُ رقعةِ الجِلْبابِ

ومن النقاد الذين تعرضوا لدراسة هاتين القضيتين:

محمود الربداوي:

ومن الدراسات التي استقلت بدراسة هذه القضية وربطها بفنه دراسة الدكتور الربداوي الموسومة بـ "الفن والصنعة في مذهب أبي تمام"، حيث عرض لإشكالية هذين المصطلحين عند النقاد القدماء والمتمثلة في أنهما لم يتفقا على مفهوم واضح محدد لهما؛ " فبعض النقاد فهم مدلول الطبع على أنه مرادف للارتجال، وفهمه آخرون على أنه اليسر في إخراج المعاني، والتعبير عن المشاعر تعبيراً للعفوية فيه نصيب كبير، كما تصور بعض النقاد الصنعة على أنها مرادفة للتنقيح والتهذيب تارة، وللبديع وضروبه تارة أخرى، وشرحها آخرون وكأن اللفظة مرادفة للتكلف تارة ثالثة"[2]. فقد بدت القضية شائكة عندهم وذلك لتعدد زوايا نظرهم إلى هذه القضية، فالجاحظ مثلاً ينظر إلى الطبع على أنه مرادف للارتجال، ذلك أنّ العربي

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج1، ص90.

(2) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص206– 207.

ببلاغته وفصاحته واتساع لغته لا يحتاج إلى إعمال فكر، بل ينـضح مـن معـين لغـوي لا ينضب.

وقد حاول الربداوي أن يستوعب كل الآراء التي قيلت في الصنعة ليجمعها في مفهوم شامل يحيط بها ويستوعب جوانب القضية كلها، فيقول: "والذي نقـرره أن الـصنعة عنـدما نتحدث عنها بمفهومها الواسع، فإنما نعني بها جماع المعاني التي اكتـسبتها الكلمـة خـلال تطورها عبر القرون، فهي بهذا المعنى تشمل المعاناة المضنية لقول الشعر مع توخي الصنعة البديعية والتجويد الفني، والتثقيف الخفي الذي يتناول الشعر في مرحلة المخاض قبل أن يكتمل خلقه، وكل هذه الصفات متوفرة في شعر أبي تمام"[1]. فهو يتخذ مـصدرين لـصياغة هـذا المفهوم؛ أولهما الآراء النقدية التي حامت حول هذا المصطلح قديماً، وثانيهما شعر أبي تمـام كمثل أعلى للصنعة. وكأن منهجه كان يتمثل في النظر إلى المفهوم النقدي، ثـم بيـان مـدى انطباقه على شعر أبي تمام.

أما مفهوم الطبع عنده فيتماهى فيه مع ما قدمه ابن رشيق في العمدة من تعريف لـه، حيث يعرفه بأنه "الأصل الذي وُضِعَ أولاً وعليه المدار"[2]. فما يظهر من هذا التعريف عـدم الدقة في توضيحه، فهو لم يحدد ذلك الأصل وطبيعته، فهل هـو الارتجـال أم البديهـة؟ أم البساطة والوضوح دون كدٍّ للذهن؟ فهذه العفوية في تعريفه للطبع قد تتـداخل مـع تعريفـه للصنعة التي يقول فيها: "والمصنوع- وإن وقع عليه هذا الاسم- فليس متكلفا تكلـف أشـعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمُّل، لكن بطباع القوم

(1) المرجع نفسه، ص210.

(2) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص129.

عفواً"[1]. وبهذا يصبح المصنوع كالمطبوع، فالشعر الذي يشكل الأصل كانت تداخله بعض الفنون عفواً دون إعمال للفكر، وكذلك أصبح المصنوع عنده. فهما مفهومان متداخلان – حسب تعريف ابن رشيق لهما– فهو وإن كان يمثل لذلك بمدرسة عبيد الشعر، ويحاول أن يبرِّئهم من الصنعة، إلا أنها لا تُنتَزَع عنهم بإحدى جوانبها التثقيفية والتنقيحية، فما دامت القصيدة تمكث عندهم حولاً كاملاً قبل أن يخرجوها إلى الجمهور، فإنها تتعرض لتغييرات تطال الألفاظ والصور والأبيات بكاملها. فأي عفوية هذه التي تأتي على هذه الصورة؟ مع أن هناك فرقاً لا يُنكر بين صنعة أبي تمام وصنعة من سبقه من الشعراء، وذلك للتكلف الشديد الذي يظهر في قصائده.

وليس أدل على اختلاط المفاهيم عند ابن رشيق من قوله معبراً عن أن البحتري شاعر مصنع كأبي تمام، يقول: "وليس يتجه البتة أن تأتي من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها مُصنّع من غير قصد، كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها... فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بُعد ويرويها بكلفة، ويأخذها بقوة. أما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهباً في الكلام يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام التصنيع، وقرب المأخذ، لا تظهر عليه كلفة ولا مشقة"[2]. فكيف تُقارَن صنعة البحتري باعتباره مصنعاً –حسب ابن رشيق– بصنعة أبي تمام؟.

ويعلق الربداوي على هذا الحكم الذي أطلقه ابن رشيق بقوله: "ونقطة الضعف في هذا الحكم النقدي أن ابن رشيق اعتبر أبا تمام والبحتري من أصحاب مذهب الصنعة على تفاوت

---

(1) ابن رشيق، العمدة ، ج1، ص129.

(2) ابن رشيق، العمدة ، ج1، ص130.

يسير بينهما في هذا المذهب... فليس هذا الحكم دقيقاً، وغير كافٍ للتفريق بين مـذهب أبـي تمام والبحتري الذي أنفق الآمدي أجزاء ضخمة من كتاب الموازنة للتفريق بين مذهب إمـام أهل الصنعة ومذهب إمام أهل الطبع من المحدثين"[1]. وهذا بلا شك صحيح، إذ كيف يُقـارب ويساوي بين شاعرين أحدهما يمثل امتداداً للمرحلة التراثية من الشعر، أو على وصف القدماء له عمود الشعر، والآخر يمثل مرحلة يتباين فيها عن سابقيه بمعانيه المبتدعة من قدح فكـره، وبألفاظه التي استعادت أمجاد القديم حتى غالب فيها اللغويين ، وبصوره التي فاقـت صـور سابقيه في طريقته الحديثة للتشكيل القائمة على المواءمة بين العناصر المتباينة.

وإذا كان النقاد وصفوا مذهب أبي تمام بالصنعة، فإنهم قد وصفوا مذهب البحتري بأنه يستند إلى الطبع، حيث يعتمد فيه على ما تجود به القريحة، يقول الآمدي: "إنه أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما خالف عمود الشعر المعروف"[2]. وقـد لاحـظ القاضـي الجرجاني التباين بين مذهبي الشاعرين بقوله: " فإذا أردت أن تعرف... فرق ما بين المطبوع والمصنوع، وفضل ما بين السمح والمنقاد، والعصي والمستكره، فاعمد إلـى البحتـري"[3]. وليس من شك في أن الفرق واضح بين طريقتي الشاعرين، فأبو تمام شاعر مصنع يوظـف معارفه وثقافته وفلسفته في شعره ، وذلك يعود إلى استفادته من الحضارة التي عـاش فيهـا ودأبه على تثقيف نفسه. أما البحتري فلم تكن ثقافته هي الثقافة المنفتحة على الحضارات التي تغذي صاحبها بما هو جديد، إنما هي الثقافة التي تستند إلى التراث العربي بشكل عـام دون إعمال كبير للفكر، وحشد للفكرة بالمنطق والفلسفة. فهو لم يكن مثقفا بالثقافة الحديثة التي ألقت

---

(1) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص212.

(2) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق :السيد أحمد صقر,ج1 ، دار المعارف، مـصر ,ط2, 1972, ص4.

(3) أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، المختار من الوساطة بـين المتنبـي وخـصومه، اختيـار ودراسة: محيي الدين صبحي، إبراهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ، 1978، ص205.

ظلالها على الشعر السائد في ذلك العصر. وقد صور الدكتور شوقي ضيف هذا الواقع قائلاً: " ومهما يكن فإن عقل البحتري لم يكن من عقل أبي تمام، لا في الدرجة ولا في النوع، بل هو من جنس مخالف، كان أبو تمام من أهل المدن، وكان مثقفاً ثقافة عميقة، وقد أدخل هذه الثقافة في صناعة شعره ومواد قصائده. أما البحتري فكان أعرابياً، ولم يكن يأخذ بحظ واسع من الثقافة، فلم يصب أدوات الفن عنده ما أصابها من تعقيد وتركيب عند أبي تمام"[1]. إذ إنَّ الدارس لشعر أبي تمام يحتاج إلى قدر من الثقافة والصلة بالنصوص الأدبية حتى يستطيع أن يتلقى شعره لما فيه من جدة وابتكار في الطريقة والألفاظ والمعاني المشعة بالغموض، ولما فيه من صنعة وإعمال للفكر أكثر من العاطفة؛ لذلك ينبغي أن تكون الغلبة للعقل في التصدي له. أما شعر البحتري فهو ذلك الشعر البهيج ذو النزعة الفنية الجميلة، والألفاظ والمعاني التي تسلم قيادها للدارس فلا يحتاج إلى ثقافة واسعة كالتي يحتاجها في دراسته لشعر أبي تمام.

<u>**شوقي ضيف:**</u>

ولعل من أوائل الدراسات الحديثة التي تعرضت لهذه القضية دراسة الدكتور شوقي ضيف "الفن ومذاهبه في الشعر العربي"؛ إذ خصص فصلاً لدراسة التصنيع في شعر أبي تمام عنونه بـ "التعقيد في التصنيع"، فلاحظ من خلال دراسته لشعره أنَّ هناك علاقة وثيقة بين ذكائه وتصنيعه، إذ استطاع من خلال ذكائه استيعاب الشعر العربي القديم وهضمه، ثم إفراغه في قالب جديد مباين لذلك القالب. على أنَّ الشعر عند أبي تمام لم يعد هو ذلك العمل البسيط، بل أصبح ضرباً من ضروب الصناعة التي تحتاج إلى جهد وكدّ؛ لذلك وصف الدكتور ضيف صناعته وذوقه بقوله: " لقد كان ذوقه ذوق نحات أصيل، فهو يقيم قصائده وكأنه يرفع تماثيل

(1) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص198- 199.

باذخة، ولذلك لا نعجب حين نجده يتمسك بالأسلوب الجزل الرصين، فهو الذي يلائم ما يريد من ضخامة البناء ومتانته وقوته"[1].

هكذا أصبح عمله الشعري أشبه ما يكون بعمل النحات الذي يبتدع العديد من الصور والأشكال ليخرجها أحسن إخراج بحيث يسرح الناظر بصره في جمالها وبهائها ودقة إتقانها. ولعل من آيات الإبداع عند أبي تمام ذلك التنميق والزخرف الذي وشَّى به قصائده ليصبح ذلك التنميق ذا دور فعال في خدمة المعنى، بل قد يكون هو لب المعنى في بعض الأحيان، وبذلك يتفوق على أستاذه مسلم في صنعته، " وبذلك انتهى عنده مذهب التصنيع إلى غايته، وهو يقف فيه علماً شامخاً لا تتطاول إليه الأعناق، فكل من قلدوه من بعده كانوا يقعون دونه على السفح"[2]. وقد أنصفه ابن المعتز حين وصف أشعاره بأنها تحتوي على الصنفين الجيد والرديء بقوله: "إنّ له ستمائة قصيدة وثمانمائة مقطوعة وأكثر ما له جيد، والرديء الذي له إنّما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا"[3]. وقد صدق في ذلك؛ لأن ابن الأثير رصد معانيه البديعة الجديدة التي لا يركن فيها إلى التراث الشعري فوجدها كثيرة[4]، وهو ما يحسب لأبي تمام في ميزان المفاضلة، وما لم يحسب له في ميزان الموازنة.

---

(1) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص223.

(2) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ص223.

(3) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص285- 286.

(4) انظر، ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، ج3 ، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، ص227.

نجيب البهبيتي:

لقد استطاع البحتري –حسب رأي البهبيتي– أن يكتسب طريقة في الشعر من تلمذته لأبي تمام وصفها بأنها "امتداد عملي لطريقة أبي تمام في الشعر، مع صفاء الطبع، وبُعد عمّا كان يقع فيه أبو تمام أحياناً من تكلف وغلو"[(1)].

ويعمد البهبيتي إلى عقد مقارنة بين صنعتي الشاعرين؛ حيث يستحضر مقطوعتين شعريتين، الأولى لأبي تمام، وفيها ما فيها من طلب الجناس والإلحاح عليه[(2)]. يقول[(3)]:

متى أنت عن ذُهليَّةِ الحيِّ ذاهلُ   وقلبُك فيها مدةُ الدهر آهلُ

تطلُّ الطُّلُول الدمعُ في كلّ موقف   وتمثل بالصبر الديارُ المواثلُ

داروسُ لم يجفُ الربيعُ ربوعها   ولا مرّ في أغفالها وهو غافلُ

أما الثانية فللبحتري ويبدو فيها الطبع الذي يخفي تحته الصناعة[(4)]، حيث يقول [(5)]:

إن دعاه داعي الهوى فأجابَهُ   ورمى قلبَه الهوى فأصابه

عبثَ ما جاءه وربَّ جهولٍ   جاء ما لا يُعابُ يوماً فعابه

ليت شعري غداة يُغدى بسُعدى   أيَّ شيءٍ من الربابِ أرابه

ويرى الباحث أنَّ الصنعة في أبيات أبي تمام واضحة ظاهرة من خلال الجناس الذي تعج به الأبيات، فقد استدعى كلمة ذاهل ليجانسها مع ذهلية، واستدعى الطلول لأجل الفعل تطِلُّ، وكذلك تمثل ومواثل، والربيع وربوعها، وأغفال وغافل، أما المعنى الذي تحمله الأبيات

---

(1) نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ص504.

(2) نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ص504.

(3) أبو تمام، الديوان، ج3، ص112– 113.

(4) البهبيتي، تاريخ الشعر العربي ، ص505.

(5) البحتري، الديوان، ج1، ص143– 144.

فبسيط يبدو فيها المحب متعلقاً بمحبوبته حتى بعد رحيلها، لذلك فإنه يتعلق بالأطلال التي أصبحت ذكرى شاهدة على وجودها، مما يثير أشجانه وعواطفه فيضعف ويستكين بالبكاء. لكنَّ تلك الأطلال لا تبدو مقفرة -كما عهدناها في المقدمات الطللية- إنما هي مخضرة (لم يجف الربيع ربوعها) ، وهذا ملمح تجديدي يحسب لأبي تمام.

أما أبيات البحتري فقد التفت البهبيتي لما فيها من صنعة جعلها خفية في ثوب الطبع، لكن الباحث يخالفه في ذلك، حيث تبدو الصنعة واضحة من خلال الجناس الذي تعج به أبياته أيضاً، حيث يتمثل هذا الجناس في قوله (دعاه، داعي، الصبا، أصابه، الرَّباب، أرابه) لكنه جناس جميل تبدو فيه الصنعة البسيطة ذات الألفاظ الواضحة، يذوب في ثنايا المعنى البسيط للأبيات؛ فحينما يستجيب لداعي الهوى، فإنه يُعاب على هذا الحب من بعض الجهلاء الذين يعيبون ما لا يُعاب؛ لذلك يتساءل: أيّ شيء يعجبه من الفتيات بعدما ملكه حب سعدى؟

وأشار البهبيتي إلى هذا الامتداد في الطريقة الشعرية من خلال شعر وصف الطبيعة "على فارق بين الشاعرين يأتي من ناحية اعتماد أبي تمام على عقله ونظره في الأشياء أكثر من اعتماده على خياله، على حين يقوم فن البحتري على نصيب من الخيال أوفر من نصيبه من العقل"[1]. ويمثل على ذلك بمقطوعة من شعر البحتري في وصف الطبيعة التي منها قوله[2]:

ابكيا هذه المغاني التي أَخـ ـلَقَها بُعدُ أهلها المرزمانِ
أسعدا الغيث إذ بكاها وإن كا نَ خليّا من كلِ ما تجدان
جاد فيها بنفسه فاستجدَّتْ حللا منه جمّة الألوان

---

(1) البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، ص507.

(2) البحتري، الديوان، ج4، ص2197- 2198.

فهو يرى في الصورة التي تمّ التأليف فيها بين حزنه وزهو الطبيعة "أثراً من العبقرية الفردية والتقاليد الموروثة جميعا"[1] وهذا الإتقان في صناعة البحتري استدعى في ذاكرته صناعة أبي تمام وإجادته في قصيدته في وصف مشرق الربيع في العراق والتي مطلعها[2]:

غنَّى فشاقك طائرٌ غرِّيدُ   لما ترنمّ والغصونُ تميدُ

وهنا يعقد مقارنة بين طريقة كل واحد منهما في وصف الطبيعة، حيث يبدو أبو تمام أكثر اتصالاً بمظاهر الطبيعة الحية، وأشمل نظراً وأوسع آفاقاً. أما البحتري فيهتم بالتفاصيل الجزئية والصغرى من عالم الطبيعة[3].

هكذا فإن الطابع الغالب على شعر البحتري هو البساطة التي يتصرف فيها طبعه، وإذا ما حاول أن يميل إلى التصنيع ليجاري أستاذه ومتطلبات العصر، فإن تصنيعه يباين تصنيع أبي تمام لأنه لا يفارق طبعه الذي جُبلَ عليه.

وهذا لا يعني أن نقف موقف المحارب لمذهب الطبع، وموقف المدافع عن مذهب التصنيع، إنما لكل واحد من الشاعرين إجادات لا تنكر مطبوعة كانت أم مصنوعة. والتفاوت في الإجادة الشعرية بين قصيدة وأخرى أو بين غرض شعري وآخر أمر من سنة الشعر على مر العصور، وربما يرتبط ذلك بعامل الخيال الذي يرتكز إليه الشعر، فتجد خيال أحدهم محصورا بينما تجد خيال شاعر آخر محلقا يتخطى الحدود .

تلقي البديع :

تعد ظاهرة البديع أهم ظاهرة لفتت أنظار النقاد والدارسين في العصر العباسي الأول مع مجيء أبي تمام، فقد كانت ظاهرة تسير بشكل طبيعي حتى جاء مسلم بن الوليد فأكثر منها

---

(1) البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، ص509.
(2) أبو تمام، الديوان، ج2، ص148.
(3) البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، ص509.

حتى اتُّهم بأنه أول من أفسد الشعر – برأي بعضهم– وإن كانت الحقيقة – حسب رأي الرباعي– تكمن في أنه أكثر منه لا حبا في الإكثار، بل تلبية للحاجات التي فرضتها الحياة العباسية، وقد ساعده على ذلك أيضا اتخاذه المديح حرفة، مما يجعله يجود شعره، ويزاوج بين الثقافة العربية والفارسية واليهودية والنصرانية. وبهذا يبدو البديع عنده مباينا لحركته الطبيعية التقليدية التي سادت البيئة الشعرية السابقة له [(1)]. وعلى العموم فهي ظاهرة قديمة قدم الشعر، وقد عبر عن ذلك النقاد القدماء فأعادوها إلى القرآن الكريم، والحديث، والشعر القديم، ومن هؤلاء ابن المعتز[(2)] . وقد وافقهم المحدثون في ذلك حتى قال طه حسين: "ليس هذا الفن عباسياً، إنما هو قديم وجد مع الشعراء، ومع ذلك فليس من شك في أنّ العصر العباسي قد شهد عناية شديدة جداً بالبديع؛ لم تكن موجودة من قبل"[(3)]. ولعل روح الأستاذ قد حلّت في التلميذ؛ لذلك نجد هذه الظاهرة تسترعي انتباه أبي تمام فيميل إليها ويسرف في استغلالها، إلا أنّ ما يميز أبا تمام، أنّ هذه الظاهرة لم تكن عنده استمراراً لتلك الحركة الطبيعية التي تهدف إلى التزيين والتنميق، إنما جاء البديع عنده متميزاً بما فيه من ذوق فني فريد يلعب فيه الخيال الدور الأكبر إضافة إلى الفلسفة والعقل؛ لذلك لا بدّ من أن ينصرف اهتمام الشاعر عن تلك الأهداف التنميقية إلى أهداف تبرز دور الظواهر البديعية في خدمة المعنى الشعري.

وقد فسّر الربداوي ميله إلى هذا الفن بقوله: "جاء أبو تمام وسوق البديع رائجة، وبريقه يخطف أبصار الشعراء والنقاد، فوافق هذا اللون صدى في نفسه، وكان هو شاعراً يعيش أحداث عصره الاجتماعية والفكرية والفنية، ولم يكن مثله من ينكص عن هذا الفن، بل

---

(1) انظر، عبد القادر الرباعي، صريع الغواني مسلم بن الوليد حياته وشعره،دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1983، ص223-224.

(2) انظر،عبدالله بن المعتز، البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى ،بغداد،ط2، 1979 ، ص1.

(3) طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص102.

أدلى بدلوه وأخذ يمتح من بئر عميقة في البديع، فياضة بألوانه، فبزَّ أقرانـــه مـــن الــشعراء، ونظراءه من المتأدبين، ولما كان الفكر يأخذ حيزاً كبيراً من العمل الشعري عند أبي تمام، وفن البديع يحتاج إلى قسط غير قليل من الفكر... لذلك بات من المنتظر أن يكون أبو تمـــام مـــن عمالقة هذا الفن"[1].

هكذا وافق هذا اللون هوى في نفس أبي تمام، وانسجم مع طبيعته الفنية التي ترغـــب في الإبداع والتجديد؛ لذا أجاد فيه وأحسن، وتميز فيه عن أقرانه، إذ جعل الفنون البديعية على اختلاف أنواعها ذات دور أساسي في تشكيل المعنى، فضلاً عن دورها التفاعلي مع الـــصور الشعرية.

فالأسباب التي يقدمها الربداوي لتفسير هذه الظاهرة عنده وإجادتـــه فيهـــا كافيـــة لأن تعيدها إلى الطبيعة الفنية للشاعر القائمة على بذل الجهد الفكري في تـــشكيلها، فـــضلاً عـــن الميول الشخصية لأبي تمام.

وقد انبرى العديد من النقاد يفسرون ظهور هذا الفن عنده وإبداعه فيه؛ ومن هـــؤلاء عبده بدوي: حيث يعيد نشأة هذه الظاهرة عنده إلى "عصر الرجل، وثقافته، والتراث الشعري الذي انتهى إليه، بالإضافة إلى تكوينه الخاص وثقافته المركبة التي انتقاها بنفسه انتقاءً، وإلى أنه كان شاعراً مادحاً يريد أن يبهر لتمتلئ يده"[2]. ولعل المعادلة التي استقاها من اســـتقرائه لشعراء هذا الفن تحمل قدراً كبيراً من الوجاهة والصواب، وهي بالإضافة إلى ذلـــك إحـــدى الأسباب التي ساعدت على ميوله نحو البديع، ذلك أنه يقول: "والملاحظ أنها هذه البدائع كانت

(1) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص27- 28.

(2) عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص179.

تعزز وتتنامى كلما بعدت الشقة عن البداوة، فكلما ابتعد الناس عن الفطرة ... ازدهرت تلــك البدائع"[1].

فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحضارة؛ لأن الحضارة تمنح الشعراء صفاء ذهنيــاً بمــا توفره لهم من أسباب الراحة والطمأنينة، وإذا ما اطمأنت النفوس مالت إلى التحسين والتزويق، والإسراف في الإبداع. وإذا ما اجتمعت هذه الأمور جميعها مع الحركة اللغوية التي عمت ذلك العصر – حيث يريد كل شاعر أن يظهر تفرداً– تبينت لنا الأسباب التي كانت تقف وراء هذا الجديد.

لكنّ أبا تمام تميز من بينهم بأسلوبه ومنهجه البديع الذي خالف فيه مــن قبلــه مــن الشعراء، فإذا كان أستاذه مسلم يأتي بالألفاظ والمعاني القريبة، فإن أبا تمام كان يعنى بجمــال اللفظ وجزالته، وغرابة المعنى المستتر وراء حبائل الألفاظ[2] . وقد جلى الــدكتور الربــاعي ملامح هذه المقارنة بين الأستاذ والتلميذ في قوله :" فإن اتفقا معا في إبراز الجناس والطبــاق والمشاكلة ... فإنهما ... اختلفا في طريقة الاستخدام ، فأبو تمام أكثر منها بشكل طاغٍ ثم جمع إليها الفلسفة، كما أخضعها للعقل وأكثر من إيرادها بألفاظ غريبة أحيانا، بينما اقتصد مسلم في إيراد هذه الأصباغ في شعره فجاءت عنده مقترنة بالمعنى اللطيف، واللفظ الجميــل، والبنــاء المحكم . فأعطت شعره لونا من الإشراق الغني البهي "[3]. ومن هنا يبدو التفاوت في صــنعة الشاعرين واضحاً، فصنعة مسلم جميلة محكمة تميل إلى الوضوح، وصنعة أبي تمام جميلــة محكمة تميل إلى الغموض. فكثيراً ما كانت تجتمع عنده الغرابة في الألفاظ والمعاني معاً، لذلك كان لا بدّ للقارئ من أن يوطن نفسه على الصعوبات التي سيواجهها من قراءته لهذه الأشعار،

---

(1) عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص176

(2) انظر: طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص103

(3) الرباعي، صريع الغواني، ص311.

فيشحذ عقله، ووجدانه، ويتسلح بصنوف العلوم المتعددة من لغة وتاريخ وفلسفة واجتماع. أما تفضيل أحدهما على الآخر فيرجع إلى ذوق الناقد، فبعضهم يفضل الغموض في الصنعة، بينما يفضل البعض الآخر الوضوح .

وإذا كانت هذه الطريقة البديعية الجديدة قد نالت إعجاب العديد من النقاد القدماء، وأوجدت لها ولصاحبها العديد من الأنصار، فإنها على الصعيد الآخر أوجدت العديد من الخصوم، ومن هؤلاء الآمدي، ولا ضير لو بسطنا بين يدي القارئ جانباً من هذه الخصومة التي بثها الآمدي في الموازنة وعرض لها شوقي ضيف، في كتابه "في الأدب والنقد" في معرض نقده لهذا الكتاب؛ حيث ينقل لنا حجج المناصرين لأبي تمام الذين يتخذون من مذهبه في الشعر وصناعته حجة على أنصار البحتري الذي يجري على النهج القديم والأسلوب الموروث[1].

وقد أثار هذا الرأي النقدي حفيظة شوقي ضيف، ذلك أنه من أوائل الآراء التي تفضل شاعراً مبتدعاً لمذهب جديد. فقد كان ميزان المفاضلة في النقد في ذلك الوقت يقتصر على الأحكام الجزئية، فتجد النقاد يتحدثون عن أمدح بيت وأفخر بيت، وتبعاً لذلك يقولون: أمدح الشعراء فلان وأفخرهم فلان[2].

ولم تلق هذه الحجة قبولاً عند الآمدي، لذلك انبرى يرمي بأسهمه لعله ينال من عزيمتهم وآرائهم، حيث أنكر جدة هذا المذهب على يد أبي تمام، بل يراه مقلداً متبعاً لمذهب

---

(1) الآمدي، الموازنة ,ج1 ، ص13.

(2) انظر شوقي ضيف، في الأدب والنقد، دار المعارف، مصر، ص144.

قديم متذرعاً بحديث ابن المعتز الذي يرجع هذه الظاهرة إلى أصول قديمة. وما يحسب لأبي تمام – حسب الآمدي– هو الكثرة والجدَّة وهو ما أفسد شعره"[1].

ويبطل ضيف رأيه بأن شأن مذهب أبي تمام التجديدي شأن المذاهب الفلسفية التي تسبق ببذور تكتمل عند شاعر معين، وهذا ينطبق بطبيعة الحال على المذهب البديعي، فإذا كان مسلم قد أكثر من هذه التلوينات البديعية حتى اتخذها مذهباً، فإن أبا تمام أضاف إليها تلوينات من الثقافة والفلسفة[2]. وبذلك أصبح البديع عند أبي تمام ذا معالم جديدة وذوق فريد، وحلّة جديدة مختلفة عمّا ألفناه عند مسلم، وبذلك تبدو حجج الآمدي ضعيفة.

أما البديع عند البحتري فلا يشكل ظاهرة جديدة بديعة تلفت أنظار الدارسين؛ ذلك أنها لم تحظ باهتمام البحتري فيتعمقها، وإنّ ما جاء منها في شعره قد أُلبس ثوب الطبع والبساطة. وبذلك يكون بديعه بسيطاً ليس فيه عمق ولا تعقيد، لذلك لم يوليه النقاد المحدثون كبير عنايتهم.

وقد وقع اختيار الباحث على فنين بديعيين شغلا اهتمام أبي تمام، وشاعا في شعر البحتري أكثر من غيرهما، وهما : الطباق والجناس.

1. الطباق:

يعد الطباق أحد أهم الظواهر البديعية التي اتسم بها الشعر العباسي عامة وشعر أبي تمام خاصة، ولا غرابة في ذلك ما دامت هذه الظاهرة تحتاج إلى المزيد من التروي والتفكير اللذين هما من أهم خصائصها–حسب رأي القدماء وبعض المحدثين– وقد تعرض النقاد لهذا الجانب منها قديماً وحديثاً؛ ومن ذلك ما يراه قدامة بن جعفر الذي يلح على أنها ألصق بطباع

---

(1) الآمدي، الموازنة، ج1، ص13– 14.

(2) انظر شوقي ضيف، في الأدب والنقد، ص145.

أهل الصنعة منها بطباع أهل الطبع[1]. وذلك لما تحتاجه من كدٍّ ذهني في الملاءمة والمناسبة بين الألفاظ المتضادة. ولما ثبت للنقاد المحدثين صدق هذه الفرضية أخذوا يحتذون حـــذوها، ومن هؤلاء الدكتور عبده بدوي، حيث يرى هذه الظاهرة متجلية فـــي روح النقـــد الجمـــالي الحديث وخاصة فلسفة هيجل، يقول: "فكرة المضادة تذكر بفكرة (هيجـــل) التـــي تقـــول: إنّ العقل يتحرك أولاً من الشيء إلى نقيضه ثم يتحرك منهما معا – في ظل التناقض– للوصول إلى التآلف بينهما، ثم تستمر الحركة للوصول إلى مركب أكمل من المركب الأول، ثم يستمر التناقض حتى الوصول إلى جمع الأجزاء جميعاً في الكل الذي لا يناهضه فـــي النمـــاذج مـــا يناقضه... وهو الحرية" [2]. ومن هنا يحسب للنقاد القدماء هذا الدور الريادي الذي نهضوا به في الحديث عن هذه القضية، فهم سابقون لهيجل في هذا الطرح نقادا وشعراء، فقد تجلى هـــذا الطرح واقعاً تطبيقياً في شعر أبي تمام يؤمن به وبفلسفته تمام الإيمان.

إنَّ دور العقل أساسي في هذه القضية فليس من اليسير على الشاعر أن يؤلـــف بـــين نقيضين دون أن يقلبهما في ذهنه مرات ومرات، ثم يأخذ في بسط الخيوط المترابطـــة بـــين النقيضين. فجمالية التضاد " لا تكمن في التأليف الشكلي بين عنصرين متباعدين، وإنما هـــي في ذلك النظام والتناسب الذي يخلقه الفنان مستفيداً من عناصر متباعـــدة مظهـــراً متكاملـــة جوهراً"[3].وهذا لا يعتمد على العقل وحده بصورة مباشرة، بل على الخيال الذي هو القوة التي تصهر كل هذه القوى الفكرية والانفعالية لتنتج مركبا من الإدراك . فالمعوّل عليه في تجميـــع

---

(1) انظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مـــصطفى، مكتبـــة الخـــانجي، القـــاهرة، ط3، 1978، ص145– 146.

(2) عبده بدوي ,أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ,ص202– 203 .

(3) وحيد صبحي كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص57.

عناصر التجربة، هو الخيال الأولي –حسب كوليردج– [1] أما الخيال الثانوي–كما وصفه ديتش– " فهو القوة التركيبية التي تجعل جميع الملكات تعمل في آنٍ واحد، فتقوم كل منها بدورها المناسب لتنتج مجموعا مركبا من الإدراك " [2]

ولعل هذا هو سر تفوق أبي تمام على سائر الشعراء في هذا الفن؛ فقد استطاع بفعل ذهنه المتوقد وخياله الجموح وشعوره العميق بالأشياء من حوله أن يكون الرائد الأول لهذا الفن بصورته الجديدة، ومما يشهد له بذلك الأصفهاني، حيث يقول: "وله مذهب في المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء، وإن كانوا قد فتحوه قبله وقالوا القليل منه، فإن له فضل الإكثار فيه، والسلوك في جميع طرقه"[3].

وهذا الإلحاح من النقاد على دور العقل لا يغفل –أيضا– دور الشعور عندهم الذي يسير إلى جانبه في التأليف بين المتناقضات من خلال الانفعال بالأشياء المتناقضة، وتصور العلاقات التي تربطها ببعض، لكن دور العقل يبقى بارزاً في شعر أبي تمام. وقد عرض عبد العزيز الأهواني لهذه القضية مبرزاً الفروق الدقيقة بين العقل والعاطفة؛ إذ إن العاطفة لا تخضع لخطة مرسومة، ولا تسيطر عليها القواعد المنظمة، بعكس العقل الذي يعمل بخطة منظمة دقيقة في إقامة الانسجام بين الأشياء، فهو يسير بخط منتظم في أداء وظائفه. أما العاطفة فإن انفعالها بالأشياء يختلف من لحظة إلى أخرى، فهي تسير بشكل متعرج[4]. لكنّ هذا الأمر لا يلغي أهمية دورها في التضاد، بل إنها تمتزج مع العقل في صور التضاد. ويؤكد

---

(1) رل بريت، التصور والخيال، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المعارف، مصر، ص5.

(2) ديفد ديتش،مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت، 1967، ص67.

(3) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج16، ص383.

(4) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص60. نقلا عن: عبد العزيز الأهواني، ابن سناء الملك ومشكله العقم والابتكار في الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، 1962، ص124.

الدكتور كبابة ذلك بقوله: "إنَّ صور التضاد تعتمد على الأمرين معا، لكنّ نسبة كل عنصر إلى الآخر تختلف من شاعر لآخر، ففي حين نجد الوثبة العاطفية أقوى من الحركة العقليـــة عنـــد بعض الشعراء، تكون الحركة العقلية أقوى من الوثبة العاطفية عند البعض الآخر"(1).

وربما يكون في هذا جانب من الصحة؛ لأننا لا نستطيع إلغاء دور الانفعال هذا بـــأمر آخر يعم البديع بالكامل، هو خيال الشاعر والعلاقات التي يولدها بين الكلمات، وبالتالي فإنهـــا كلمات ترتبط بسعة هذا الخيال ودقته وقوة الانفعال. ولعل ممن عززوا هذا المنهج في الفهم، الدكتور الرباعي، حين قدم قراءة جديدة للبديع في بحثه " البديع الشعري بين الصنعة والخيال "، فيقول: "وإذا انعطفنا إلى رؤية البديع الشعري من خلال مفهوم الخيال ... نقول: إن الخيال هو القوة التي كانت وراء إيجاد الشعر عند أصحاب البديع وغيرهم، ولما كان الجهـــد النـــاتج من المعالجة الداخلية للعناصر مصاحبا للخيال في عملية الإبداع، فإن لكل شاعر نصيبا منه، سواء أكان من أصحاب البديع أم لم يكن، وسواء أكان في العصر الجاهلي أم فـــي العـــصر العباسي"(2).

وينبغي التنبه إلى أن الخيال لا يجعل الشعر يتساوى في مستوى واحد؛ وأقصد بذلك؛ أن الخيال موجود لدى جميع الشعراء لكنه يتفاوت في قوته، وبالتالي فإن التفاوت في صـــنيع الشعراء ينبع من مجموعة أسس تُضاف إلى الخيال، هـــي، اخـــتلاف طبـــائع البـــشر أولا، واختلاف مشاعرهم أو انفعالاتهم ومواقفهم، وكذلك اختلاف معارفهم وتجاربهم . أما اختلافهم

(1) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين ص61.

(2) عبد القادر الرباعي ، في تشكل الخطاب النقدي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998، ص43.

عن شعراء العصر الجاهلي فيرجع – إضافة إلى ما سبق– إلى اختلافهم في درجة التطور في الخيال الشعري. [1]

وقد وجد هذا الفن البديعي صدىً واسعاً في النقد العربي الحديث، فأدرك النقاد أهميته في شعره؛ لذلك تعرضوا له بدراسات فنية جمالية تبرز طرائقه، ووظائفه وجوانب الإبداع والجمال فيه، ومن أبرز هذه الدراسات دراسة الدكتور محمود الربداوي "الفن والصنعة في مذهب أبي تمام" ودراسة الدكتور وحيد صبحي كبابة "الإبداع والفكر في شعر الطائيين".

محمود الربداوي:

أولت دراسة الربداوي ظاهرة البديع عند أبي تمام عناية خاصة تحت باب "عناصر مذهب أبي تمام"؛ فتصدت للحديث عن الاستعارة والجناس والطباق وغيرها، ولما كان الطباق هو موضوع حديث الباحث، وجب أن نخصه بالحديث عنه هنا.

لقد لاحظ الربداوي أن العناية بالطباق شغلت اهتمام أبي تمام حتى أصبح ركيزة أساسية في شعره ينزع إليها في قصائده جميعها إن لم يكن في كل بيت منها، يقول: "فلو أخذنا أية ظاهرة من الظواهر التي أكثر الشعراء من الحديث عنها وقارنا بين تناولهم لها وتناول أبي تمام للظاهرة ذاتها، وجدنا أن فنه ينزع إلى التعبير عنها عن طريق التضاد أو المطابقة كما اصطلح عليها البلاغيون"[2]. ويمثل على قوله السابق بصورة في وصف دقة ورقة الخصور التي اعتاد القدماء على تشبيهها بالقضبان، وثقل الأرداف التي اعتاد الشعراء على وصفها بالكثبان. يقول البحتري[3]:

---

(1) انظر، المرجع نفسه، ص43-44.

(2) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص55- 56.

(3) البحتري، الديوان، ج3، ص1677.

يـــا هـــلالا أوفـــى بـــأعلى قـــضيب وقـــضيبٍ علـــى كثيـــب مهيـــلِ

وقد عبر أبو تمام عن هذا المعنى من خلال التضاد بين كلمتي بطيء وسريع بقوله[1]:

تـشكى الأيـنَ مـن نـصفٍ سـريعٍ إذا قامـت ومـن نـصفٍ بطـيءِ

ويعلق على هذه الصورة بقوله: "وأبو تمام بهذا الطباق الذهني المعبر عنه بالطباق اللفظي تناول ظاهرة قديمة أكثر الشعراء من تناولها، ولكنهم تشابهوا في عرضها... ولكن أبا تمام بمذهبه الجديد في الطباق عبر عن هذه الصورة القديمة بتعبير جديد لم يُسبَق إليه"[2]. فهو يعترف لأبي تمام بالجدة في هذا التعبير، وخرق النظام السائد في الصورة، وجعل الطباق وسيلته لتحقيق ذلك. فإذا كان في تعبير البحتري مباشرة نسبية وصفية، فإن في تعبير أبي تمام مراوغة تتأتى من جدة التعبير الآتي من فعل التشكي الواقع من النصفين؛ الأعلى بما فيه من سرعة في الحركة والتمايل إذا ما قامت، والأسفل بما فيه من ثقل. وقد اعتاد النقاد على وصف الأرداف بالثقل، وذلك لما في هذا الوصف من دلالة على الثراء والقيمة الاجتماعية للمرأة في بيتها. فإذا كان هذا الفعل (تشكى) يحمل دلالة سلبية في المجتمع، فإن أبا تمام قد حول دلالته من سلبية إلى إيجابية؛ ذلك أنه يوحي بفعل جمالي وصفة جمالية.

ولعل استقراء الربداوي للصور التضادية في شعر أبي تمام جعله يتحدث عن الأشكال التي يأتي عليها الطباق؛ فهناك الطباق الناتج من لفظة مع لفظة أخرى (الطباق اللفظي) ، ولا

(1) أبو تمام، الديوان، ج3، ص353.

(2) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص56.

يمثل على ذلك بالشعر لأنه يرى هذا النوع كثيراً في شعره ، وهذا صحيح . أما الشكل الثاني للتضاد فهو المقابلة الناتجة عن تضاد لفظين مع لفظين آخرين[1] ويمثل على ذلك بقوله[2]:

فيم الشماتة إعلاناً بأُسدِ وغىً   أفناهم الصبرُ إذ أبقاكم الجزعُ

فقد وقعت المقابلة بين لفظتي (أفناهم الصبرُ) و (أبقاكُم الجزعُ)، والملاحظ أن الربداوي يورد الظاهرة ويمثل عليها ببيت شعري دون أن يبرز مواطن الطباق أو يعلق عليها. فالبيت السابق يكشف عن لوم أبي تمام وزجره لقوم خرجوا إلى المعركة فأغراهم الحزن والخوف واليأس، لذلك بقوا محتفظين بحياتهم يشمتون من أولئك الذين فنوا بسبب صبرهم وشجاعتهم. فإذا كان الصبر قد أفنى فئة المجاهدين الشجعان الذين وصفهم بأنهم أُسد وغى، فإنه أبقى على فئة ضعاف القلوب.

وأما الشكل الثالث للطباق فهو الطباق الفكري[3]، وقد يُسمى أحياناً المعنوي، ويمثل لذلك بقوله[4]:

رعته الفيافي بعدما كان حقبة   رعاها وماء الروض ينهلّ ساكبُه

ويورد مع هذا البيت أبياتاً أُخَر تالية له، لكنه يتركها دون أي تعليق سوى قوله: "فالفكرة المسيطرة على هذه الأبيات فكرة التضاد القائمة على الأخذ والعطاء"[5].ومثل هذا القول لا يبرز أية قيمة للطباق، وبالتالي لا يبرز أي ملمح جمالي فيه.

لقد استطاع أبو تمام أن ينقل لنا في هذا البيت معنى عميقاً عبر عنه الشعراء في قصائدهم عبر مشهد الناقة المرتحلة ، فاستوحى هذا المعنى وكثفة، وعبر عنه في بيت

(1) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، ص57.
(2) أبو تمام، الديوان، ج4، ص91.
(3) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، ص57.
(4) أبو تمام، الديوان، ج1، ص222.
(5) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، ص58.

شعري واحد مستفيداً من تقنية التضاد التي مزجها بالصورة المجازية القائمة في قوله: (رعته الفيافي).وهذا المزج هو أحد الملامح التي أثنى عليها النقاد المحدثون في إبداع أبي تمام لمـا فيه من جدة وابتكار، فقد قلب العرف في هذه الصورة، إذ جعل الفيافي حيواناً يرعى الـسنام فيضعفه. أما المعنى العميق الذي يجسده في هذا البيت فهو دورة الحياة التـي تبتـسم حينـاً وتعبس أحياناً، فبعد أن كانت الناقة سعيدة برعيها لأقوات الصحراء أصبحت مَرعيَّة من تلـك الصحارى القِفار، فكلاهما فارسٌ وضحية. فالتضاد " مبدأ وجودي مثلما هـو مبـدأ فكـري ولغوي، ولكنه حين يتحول إلى مبدأ شعري، فإنه يحمل معه آثار الوجـود والفكـر واللغـة، ليحولها إلى فاعلية إستطيقية تنزع الألفة عن طريق دخول عناصرها جميعاً في علاقات غير مسبوقة "[1] .

إن وظيفة التضاد هنا متعددة الأبعاد؛ (فهو من ناحية ذو وظيفة تحسينية تزيينية تبرز في لفظتي التضاد التي تتناغم مع موسيقى الفكر، وتتمثل أيضاً فـي المـزج بـين الطبـاق والصورة المتشكلة من الفعل المسند إلى الفيافي (رعته الفيافي). وهو من ناحيـة ثانيـة ذو وظيفة معنوية عميقة قائمة على فكرة التحول في الزمن. هكذا فإن وظيفة التضاد لم تقتـصر على البعد التزييني الذي ألحّ عليه النقاد المحدثون كمحمد مندور وأنيس المقدسي، فـاعتبروه من قبيل الحلية اللفظية واللباقة) [2].

---

(1) ميادة إسبر، شعرية أبي تمام، ص107.

(2) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنـشر، الفجالـة، القـاهرة، 1969، ص50.

أما النوع الأخير للطباق الذي تحدث عنه القدماء وتابعهم الربداوي فيه فهو ما أسموه "المخالف"[(1)]. ويمثل عليه ببيت لأبي تمام أورده ابن سنان في كتابه "سر الفصاحة"، وهو قوله[(2)]:

تَرَدَّى ثيابَ الموتِ حمراً فما أتى لها الليلُ إلا وهيَ من سُندسٍ خضرُ

ويترك البيت من غير تعقيب مكتفياً برأي ابن سنان الذي يورد موطن المخالف المتجلي في لفظتي (الحمر والخضر) [(3)].

إنّ من الواضح أنَّ هذا البيت يتحدث عن مجاهد صُرِعَ في ساحة القتال، فاستشهد ملطخاً بالدماء، ولما كانت منزلة الشهيد هي الجنة أتى بأحد متعلقاتها وهي السندس الخضر. فرغم المخالفة التي وقعت في اللونين إلا أنهما يمتزجان في هذا البيت، وينسجمان في ذلك المشهد.

وإنَّ من الواضح أيضاً أنّ تقديم الربداوي لهذه الأشكال من الطباق جاء بطريقة إحصائية لا نقدية، حيث يورد النوع ويمثل عليه ببيت شعري، ثم يسوق تعليقاً لناقد قديم عليه – إن وجد– وحبذا لو أفصح عن جماليات التضاد المنتشرة في ديوانه.

<u>شوقي ضيف:</u>

إنَّ الأبيات السابقة تدل على لون جديد من الطباق هو ما أطلق عليه ضيف: (نوافر الأضداد)؛ وهو لون جديد من الطباق له قسماته الخاصة المختلفة عن الطباق التقليدي. ووضحه شوقي ضيف في قوله: " لم يكن أبو تمام يستخدم الطباق استخداماً ساذجاً، بل كان

---

(1) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص61.

(2) أبو تمام، الديوان، ج4، ص81.

(3) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبح، 1969، ص196.

يستخدمه استخداماً معقداً؛ إذ يلونه بأصباغ فلسفية قاتمة ما تزال تغير في إطاره بل في داخله تغييرات تنفذ إلى لون جديد مخالف للطباق، فإذا هو من طراز آخر غير معـروف، طـراز فلسفي إن صح هذا التعبير، ففيه تناقض، وفيه تضاد، وفيه هذه الصور الغريبة"[1]. فالأسـاس الذي يقوم عليه هذا اللون من التضاد هو العقل الذي اتخذه أبو تمام أساساً لشعره، وإذا كان أبو تمام قد اعتمد على العقل والانفعال والخيال في بناء صوره التضادية، فإن البحتري كان يتخذ منها أيضا أساساً لبناء صوره وإن كانت غير واضحة عنده وضوحها عند أبي تمـام؛ لـذلك جاءت بعض تضاداته بسيطة لا يكد الذهن في فهمها.

ومن الأمثلة التي تجلي هذا اللون البديع عند أبي تمام قوله[2]:

مطـرٌ يـذوب الـصحو منـه وبعـده   صـحو يكـاد مـن الغـضارة يمطـرُ

حيث يستعرض شوقي ضيف جمال هذه الصورة، والعامل الذي جعلها تخـرج بهـذا اللون، فيقول: " أرأيت إلى هذه الصورة الغريبة من المطر الذي يذوب منه الصحو، والصحو الذي يذوب من المطر؟ ثم أرأيت إلى هذه النضارة الخاصة التي توشك أن تجعـل الـصحو يمطر؟ إنها نضارة غريبة يعرف عقل أبي تمام كيف يحيلها إلى هذه الـصورة مـن الحيـاة والمطر"[3].

ومن الملاحظ أنَّ ضيف لم يعنَ بدراسة شفرات هذا التضاد الشائع في البيت السابق، إنما انصبَّت عنايته على الجمال الظاهري لهذه الصورة. إذ كيف نؤلف بين المطر الذي يذيب الصحو، والصحو الذي يكاد يمطر؟ إن مثل هذه الصورة تحتاج إلى إعمال مصدرٍ آخر بجوار العقل لفك رموزها ألا وهو الخيال. والأمر الذي لا يحتاج إلى الخيال هو الجـزء الأول مـن

(1) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص250.
(2) أبو تمام، الديوان، ج2، ص192.
(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص254.

الصورة (مطر يذوب الصحو منه)؛ فالمعروف أن المطر يذيب الصحو لأن الطقس لا يجمع بين الإثنين معاً، فنزول المطر ينفي حالة الصحو. لكنَّ الأمر الذي يلفت الانتباه هو الجزء الثاني من البيت (صحو يكاد من الغضارة يمطر).

إن في المطر حياة للمخلوقات جميعها، ولما كان المطر يذيب الصحو فهذا يعني أن المطر غزير يحيى الأرض الموات، وبذلك يصبح الربيع والمصيف حميدين، إذ تعم فيهما أصناف الزهور والورود والنباتات التي تبدو متلفعة بثوب النضارة، مما يجعل النفوس منتشية بالصحو الذي يلي المطر؛ وبذلك يصبح كأنه ممطر؛ فيتساوى المطر والصحو في هذه الحالة؛ لأن المطر يرتجيه الإنسان فتنتشي له نفسه، وكذلك الصحو الذي يعقبه. ومن هنا تكمن جماليات مثل هذه الصورة، فهي تشغل قوى القارئ جميعها من عقل وإحساس وخيال بحيث ينفصل المرء عن ذاته. وربما يتوافق هذا مع توجيه الرباعي لهذه الصورة حين يرى الصحو الأول يدل على الربيع، والثاني يدل على المصيف الحميد لوجود السياق السابق له والدال عليه. فيقول : " لقد أعاد المطر هنا الوظيفة السابقة للشتاء العامل، كما أوحى الصحو بقيمة المصيف الناتج. لكن الصحو هنا صحوان، وهذا الذي يثير الإشكال والغموض. قد نصل إلى تأويل ذلك إذا تذكرنا احتفاء الشاعر منذ بداية القصيدة بالإنسان ومشاعره، وتعمده تشكيل الصورة على الهيئة التي تؤول إلى إمتاعه وراحته. بناء على هذا يغدو المطر ونقيضه الصحو المتولد منه متآلفين، فيؤلفان صحوا نفسيا يلامس أعماق الإنسان ويبعث فيه الأمل والاطمئنان " [1] .

[1] عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص126.

فإذا كان الطباق عند أبي تمام فنا بديعاً يلون فيه ويشكل بدرجة تفوق كثيراً ما نجده عند من سبقوه، وذلك لما يحشده فيه من ضروب الصنعة والعقل والفلسفة إضافة إلى الخيال الخلاق، فإن الطباق عند البحتري رغم شغفه به طباق بسيط – حسب رأي النقاد المحدثين – ليس فيه نزعة عقلية وفلسفية كالتي نجدها عند أبي تمام " إنما هو طباق بسيط ... لا يعدو وضع لفظة في مقابل لفظة، وكأنما كان البحتري يعتمد في صياغته على تداعي المعاني"[1]. وهو ما أطلق عليه شوقي ضيف (طباق الذاكرة)، ويمثل يوسف خليف على ذلك بقول البحتري[2]:

منِّيَ وصلٌ ومنك هجرُ وفيَّ ذُلٌّ وفيك كبرُ

وما سواءٌ إذا التقينا سهلٌ على خُلّة ووعرُ

أنت نعيمي وأنت بؤسِي وقد يسوءُ الذي يَسُرُّ

وقد عزا خليف السبب في مثل هذا الطباق البسيط عند البحتري إلى مفهومه البسيط للشعر الذي لا يعدو العاطفة والشعور، وبالتالي فإنه لا يستطيع أن يتعمق فكرته ويغرب في صوره[3].

ولعلنا نعود في ذلك إلى ما أسلفناه من قبل بأن العوامل المكونة للطباق عديدة ومتنوعة، منها قوة الانفعال والفكر والخيال، وهذا ما تفتقر إليه هذه الأبيات. ولعل من قبيل الظلم للبحتري أن يقارن شوقي ضيف بين هذه الأبيات البسيطة، التي تنم عن مرحلة بدائية في نظمه للشعر، وبين قول أبي تمام التالي الذي يحمل قدرا كبيرا من الفلسفة والخيال والعقل والانفعال، ويدل على مرحلة متطورة في الصنعة . فصنعة البحتري لا تؤول جميعها إلى هذا

(1) يوسف خليف، في الشعر العباسي، ص113.

(2) لم أعثر على هذه الأبيات في ديوان البحتري.

(3) يوسف خليف ، في الشعر العباسي، ص113- 114.

الطباق البسيط، إنما نلمح هذه الصنعة تتطور فيقيم طباقات قوية وعميقة؛ ومن ذلك قوله في وصف حال الجزيرة بعد رحيل محمد الثغري عنها: [1]

مـــا للجزيـــرةِ والـــشَّآمِ تبـــدَّلا بـــك يـــا ابـــنَ يوســـفَ ظلمـــةً بـــضياءِ

نضـــبَ الفـــراتُ وكان بحـــرا زاخـــرا واســـودَّ وجـــــــهُ الـــرِّقّةِ البيضـــاء

وعلى العموم فقد عقد شوقي ضيف مقارنة بين طباق البحتري في أبياته السالفة الذكر وبين قول أبي تمام[2].

رعتـــه الفيـــافي بعـــدما كـــان حقبـــة رعاها وماء الـــروض ينهـــلُّ ســـاكبه

فيقول: " فإنك تحس غرابة في الأداة، وكأنها تخالف مخالفة تامة تلك الأداة من الطباق التي رأيناها عند البحتري؛ ذلك أنَّ أبا تمام لا يلجأ إلى المطابقة والمقابلة بين الأشـــياء كمـــا توحي الذاكرة، بل هو يعود إلى عقله وفلسفته، فيُعمِل فكره ويكد ذهنه حتى يـــستخرج هـــذه الصور الغريبة من التضاد "[3].

وحيد كبابة:

أما دراسة الدكتور وحيد كبابة "الإبداع والفكر في شعر الطائيين" فقد خـــصَّت هـــذه الظاهرة بفصل كامل عنوانه "الفكر والتضاد"، حيث قسمه إلى قسمين؛ تحدث في القسم الأول منه عن مفهوم التضاد وأثر العصر والشخصية فيه، ويبدو أنَّ هذا الفصل من متعلقات التلقي التاريخي لذلك تم تناوله في الفصل الخاص به من هذه الدراسة. أما القسم الثاني، فتحدث فيه عن مكانة التضاد في شعر الطائيين وأنماطه، وقد بدا في هذا القسم ملامساً لحيثيات المـــنهج الجمالي من حيث عنايته بالصور التضادية، والكشف عن ملامح الجمال فيها.

---

(1) البحتري، الديوان ،ج1، ص7.

(2) أبو تمام، الديوان، ج1، ص222.

(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص195.

ففي سبيل الكشف عن مكانة التضاد عند أبي تمام يسترشد بقول أبي تمام[1]:

شرِستَ بل لنتَ بل قانيتَ ذاك بذا   فأنت لا شكَّ فيك السهلُ والجبلُ

فهو يقابل بين الشراسة واللين ثم يجمع بينهما ليبين أنّ ممدوحه فيه صفات السهل والجبل، وهاتان الصفتان تتوافقان مع صفات الشراسة واللين، فالسهل يتوافق مع اللين، والجبل يتوافق مع الشراسة. وقد استوحى أبو تمام هذا المعنى من قول أبي نواس "كالدهر فيه شراسة وليان"، لكنه نقل هذه الصفات إلى إطار المدح، حيث وصف ممدوحه بالتوسط في الجمع بين صفات اللين والشراسة كلٌّ في زمنه المناسب له.

ويرى أن هذا النوع من التضاد (الديالكتيك) الجدلي يتمثل أكثر ما يتمثل في قول أبي تمام في وصف حريق عمورية[2]:

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحىً   يشلُّه وسطها صبحٌ من اللهب

حتى كأنَّ جلابيب الدُّجى رغبت   عن لونها وكأنّ الشمس لم تغبِ

ضوء من النار والظلماءُ عاكفةٌ   وظلمةٌ من دخانٍ في ضحًى شحب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت   والشمسُ واجبةٌ من ذا ولم تجِبِ

ويعلق على هذه الأبيات مبرزاً التضاد بقوله: "صورتا الليل والنهار امتزجتا معاً، فنحن لا ندري ما إذا كنا في ليل أو في نهار، النور يلد الظلمة والظلمة تلد النور، تداخلت الأضداد بعضها ببعض مكونة الصورة، والصورة كما هو واضح مستمدة من الواقع المحسوس، لكن التأليف بين هذه المحسوسات تأليف فكري واسطته الخيال، والصورة المصورة هنا بحسيتها وتركيبها الفكري هي ما عنيناه بالتركيب الفكري لأطراف حسية، وهو

(1) أبو تمام، الديوان، ج3، ص11.
(2) أبو تمام، الديوان ، ج1، ص53- 54.

في رأينا قمة التخييل والبراعة في التصوير"[1]. فقد استطاع أبو تمام من خلال استغلاله لتقنية التضاد في وصف مشهد الحريق أن يقلب موازين الأشياء ويغير من خصائصها، فإذا كانــت الظلمة من أبرز خصائص الليل فإن اللهب والنور هما الحقيقة البديلة له في هــذه الــصورة، وكذلك النهار الذي تحول إلى سواد قاتم بسبب الدخان. ولعل الفاعلية الكاملة في هذه الصورة للدخان والنار؛ إذ إنّ النار هي التي جعلت بهيمَ الليل ضحىً، وهي التي جعلت جلابيب الدجى ترغب عن لونها، وهي التي جعلت الشمس طالعة رغم أفولها. أما الدخان فقد جعل الظلمــاء عاكفة رغم الضياء والنور، وهو الذي جعل الضحى شاحباً والشمس آفلة في النهار.

واستغل كبابة هذه الصورة وخاصة البيتين الأخيرين ليعقد مقارنة بين صنعة أبــي تمام وصنعة النابغة الذبياني التي تشكل صورته الشعرية الأصل الــذي احتــذاه أبــو تمــام والبحتري، فالنابغة يصف يوم حربٍ قائلاً:[2]

تبـــدو كواكبـــه والـــشمسُ طالعـــةً   لا النـــورُ نـــورٌ ولا الإظـــلامُ إظـــلامُ

يقول معلقاً على هذه الأبيات مقارناً بين فنية التضاد عند كل واحد منهما: " فأبو تمام وإن كان قد أخذ قوله من النابغة، فإنه متقدم عليه في فلسفة التوالد وفي فنية التركيــب بــين المتناقضات "[3]. وهذا ما لا يختلف فيه اثنان.

ويعبر البحتري عن المعنى نفسه في صورة مشابهة في وصف خروج المتوكل يــوم العيد[4]:

والشمس ماتعــةٌ توقــد فــي الــضُّحى   طــوراً، ويطفئهــا العجــاجُ الأكــدرُ

(1) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص65- 66.

(2) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص83.

(3) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص66.

(4) البحتري، الديوان، ج2، ص1072.

حتى طلعتَ بـضوءِ وجهـك فـانجلى ذاك الـدُّجى وانجـابَ ذاك العِثيَـرُ

فيقارن بين هذه الأبيات وأبيات أبي تمام قائلاً:" نلاحظ التداخل اللـوني بـين النـور والظلمة هنا أيضاً، وهو تداخل حسي بسيط، التضاد فيه يقف عند حدود التقابل الحسي بـين النور والظلمة، ولا يكاد يبلغ الأفق الفكري الذي تتمتع به صورة أبي تمام السابقة"[1].

وإذا كان الربداوي قد تحدث عن أنواع التضاد التقليدية من مقابلة ومخالفة وطباق؛ أي من حيث مصطلحاتها البلاغية القديمة، فإن كبابة قد تحدث عن صور التـضاد مـن حيـث وظائفها التي تؤديها وطريقة بنائها، لذلك عرض لثلاث صور من التـضاد الفكـري؛ أولهـا التأليف بين المختلفات.

وهذه الصورة تبرز القدرة الإبداعية للفنان ، إذ كيف يمكن أن يقيم علاقات انسجامية تناسبية بين المختلفين؟ وقد عرض للقيمة التي يؤديها هذا التأليف المتمثل في الدهشة المتولدة عن علاقة الجمع بين ما لا رابط بينهما بحيث تتوحد في إطار النفس الشاعرة[2]. ويمثل لهـذا النوع بقول أبي تمام[3]:

قريـبُ النـدى نـائي المحـلِّ فإنـه هـلالٌ قريـبُ النـور نـاءٍ منازلـه

ويبرز كبابة هذا التأليف بقوله: " فيؤلف بين القرب والبعد في شخص الممـدوح، ولا يكتفي الشاعر بهذا التأليف، بل يرمز إلى الصورة بمعادل حسي واقعي. إن الممدوح في ذلك

---

(1) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص66.

(2) المرجع نفسه ، ص73- 74.

(3) لم أعثر على هذا البيت في ديوان أبي تمام، وإنما عثرت على بيت مشابه له يحمل المضمون نفسه في ديوان البحتري,ج3، ص1682، وهو قوله:

قريب منال الرفد يبعد مجده على من يجاري مجده ويساجله

لذلك ربما يكون هذا البيت للبحتري.

شأنه شأن الهلاك قريب النور مرتفع المكانة "[1]. لقد أعطى الشاعر قيمة كبيرة لكرم الممدوح من خلال هذا التضاد، فنداه قريب رغم بعد مكانه، إذ لا يُرتجى ممن بَعُدَ مكانه أن يُعمِّمَ خيره على الأماكن البعيدة، لكنّ ندى الممدوح عمَّ وانتشر.ومما زاد في جمالية هذه الصورة التضادية التمثيل الحسي الواقعي، إذ بدا الممدوح كالهلال الذي يعمُّ نوره ليلامس كل شخص فيهم رغم بعده المكاني عنهم.

ومن الأمثلة على هذا التأليف عند البحتري قوله[2]:

ومستضحكٍ من عبرتي وبكائي بكفيه دائي في الهوى ودوائي

يقول: "إن تأليف البحتري بين المتناقضات هنا لا يقوم على إدراك العلاقة الفكرية بين نقيضين، وإنّما هي صورة عرضت للشاعر فاستدعت الذاكرة نقيضها"[3].

إنَّ موقف الشاعر هنا هو موقف المهزوم أمام سلطان المحبوبة التي تبدو مستضحكة هازلة من بكائه؛ لأن البكاء دلالة الضعف بامتلاك المحبوبة لمشاعره، والنتيجة الطبيعية لذلك أنَّ محبوبته هي التي تمتلك الداء الذي يجعله يخرّ صريعاً باكياً، والدواء الذي هو مكمن التغيير لحاله من الحزن إلى السعادة، ومن البكاء إلى الضحك.

أما الصورة الثانية للتضاد التي يتحدث عنها كبابة فهي الصورة التوالدية أو التضاد التوالدي؛ حيث " يعمد الشاعر فيه إلى توليد الأمور من أضدادها "[4]. ومن الأمثلة التي يستشهد بها على ذلك قول أبي تمام[5]:

---

(1) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين ، ص70.

(2) البحتري، الديوان، ج1، ص43.

(3) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص73.

(4) المرجع نفسه، ص74.

(5) أبو تمام، الديوان، ج1، ص73.

بصرتَ بالراحة الكبرى فلم ترها   تُنالُ إلا على جسرٍ من التعب

" فالتعب هو الجسر الذي يصل الإنسان بالراحة. فالراحة إذا وليدة التعب لولاه لما كانت "[1].

إنّ هذا النوع من التضاد ناتج عن التأمل في هذا الكون، فهو نتاج التفكير العميق مصحوباً بالحواس؛ ذلك أنه يستخدم الفعل (بَصُرت) الذي يفيد البحث والتأمل والإمعان في أسباب الراحة في هذه الحياة، فلم يجد من سبيل لتحقيق الراحة سوى التعب وبذل المشقة. وذلك مصداق قوله تعالى: { ولقد خلقنا الإنسان في كبد } [2]. فما هو مطلوب من الإنسان أن يسعى في هذه الأرض ويضرب في شتى نواحيها.

ومن أمثلة التضاد التوالدي عند البحتري قوله[3]:

هو بحرُ السماحِ والجودِ فازددْ   منه قربا تزدد من الفقرِ بُعدا

إذ إنَّ اقتراب الإنسان من الممدوح يبعد عنه الفقر، فهو يومئ إلى جود الممدوح وكرمه على من يقترب منه، ولما كان المال هو وسيلة القضاء على الفقر، وكان في الاقتراب من الممدوح سبب للحصول على المال، استوجبت الصورة النقيض المتمثل بالبعد عن الفقر. ولا شك أن الشاعر استخدم الصورة المتمثلة بتشبيه الممدوح بالبحر لاستدعاء التضاد وتعميقه.

أما الصورة الأخيرة للتضاد التي يتحدث عنها فهي الصورة الجدلية، وفي هذا النمط تجتمع الأضداد " في علاقة جديدة هي علاقة تفاعل وتبادل في التأثير والتأثر، فكل طرف

(1) وحيد كبابة ,الإبداع والفكر في شعر الطائيين,ص74

(2) سورة البلد، آيه 4.

(3) البحتري، الديوان، ج2، ص713.

فاعل في الآخر ومنفعل به في الوقت نفسه "[1]. ولعل من الأمثلة التي تظهر إجادة الطائيين الجدلية حديثهما عن تفاعل النور والظلام، ومن ذلك قول أبي تمام[2]:

بيضاءُ تسري في الظلامِ فيكتسي نوراً، وتسربُ في الضياءِ فيظلمُ

ويحلل هذه الصورة بقوله: "إن محبوبته بيضاء اللون، وهي لشدة بياضها تنير الظلام وتظلم الضياء. إنّها إذا ما بدت ليلاً أنارت ببياضها ما حولها، أما إذا بدت نهارا فإن النهار لشدة بياضها يبدو ظلاماً"[3].

أما البحتري فيبدو أنه يتفوق على أستاذه – حسب رأي الآمدي– في المعنى نفسه حين يقول[4]:

فأضاءت تحت الدُّجُنَّةِ للشَّرْ بِ وكادت تضيءُ للمصباحِ

ويبدو أنَّ كبابة أُعجب برأي الآمدي في تفضيل تعبير البحتري على تعبير أبي تمام في هذه الصورة، حيث استحضر قول الآمدي معلقاً على هذين البيتين مفاضلاً بينهما: " وكادت تضيء للمصباح، وهو أجود من قول أبي تمام: (وتبدو في الضياء فيظلم) وأوضح وأليق، وأشد مبالغة في الضوء"[5]. وتبدو موافقته لرأي الآمدي واضحة في قوله: " لقد أصاب الآمدي في حكمه هذا، فالبحتري في إشارته كان أكثر إيحاءاً وأبعد عن التصوير من أبي تمام "[6].

---

(1) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص76.

(2) أبو تمام، الديوان، ج3، ص213.

(3) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، ص80.

(4) البحتري، الديوان، ج1، ص458.

(5) الآمدي، الموازنة، ج2، ص98.

(6) وحيد كبابة، الإبداع والفكر في شعر الطائيين ، ص80.

والحقيقة أنَّ البيتين يحملان مبالغة في وصف جمال تلك المرأة وبياضها، ولكن لما كان الشعر لا يخضع في صوره للتفسيرات المنطقية الواقعية لأنّ مجاله الخيال، كانت هذه الصورة مستحبة ومستحسنة، لذلك خضعت للنقد. ولعل ما يميز بيت البحتري، أنه لم يفصح عن بياض المحبوبة مباشرة بل أومأ إليه بقوله: (فأضاءت)، أما أبو تمام فيصرح بذلك تصريحاً بقوله: (بيضاء). فالظلام يكتسي نوراً في بيت أبي تمام، والضياء يظلم أمام بياضها، فهي تفوق الضياء، وهذا من قبيل المبالغة الكبيرة في وصف بياضها. أما البحتري فإنه يعبر بشكل غير مباشر عن جمالها. فحينما بدا الظلام أسود حالكاً، بدت وسط ذلك الظلام بيضاء مضيئة، حتى أنها كادت تمنح المصباح خاصيته الأساسية وهي الضياء. ومن ملامح المفارقة بين البيتين أنَّ أبا تمام يستخدم هذه التعبيرات محققا لا مشككاً، ومن ذلك قوله: "وتبدو في الضياء فيظلم"؛ إذ يتحقق الإظلام في الضياء نتيجة ظهورها فيه. أما البحتري فيستخدم فعل المقاربة (كادت)؛ ليبين أنها في جمالها كادت تمنح المصباح ضياءه، فباستعماله لفعل المقاربة جعل المبالغة بسيطة. وبهذا يتفق الباحث مع الآمدي وكبابة في تفوق البحتري على أبي تمام في الصورة السابقة.

وبناء على ما سبق، فإن الاختلاف الواقع بينهما في الطباق يتبع عامل الصنعة عند كل واحد منهما من حيث اختلاف طبيعتها، بحيث نجد أبا تمام يميل إلى الغموض، بينما يميل البحتري للوضوح. وثمة سبب آخر لهذا الاختلاف يتجلى في عامل النضج الفني، إذ ألفينا أبا تمام يتجاوز الطبيعة التقليدية للشعر إلى مزجه بمعارفه الفلسفية والجدلية مع إطلاق العنان لخياله. أما البحتري فلم تشهد صنعته مثل ذلك ، بل التزم نمطا شعريا بسيطا ينزع إلى العمق في بعض الأحيان.

2. الجناس:

أما الظاهرة الأخرى التي كانت تسير جنباً إلى جنب مع ظاهرة الطباق كثرة وشيوعاً فهي ظاهرة الجناس، فقد شهد شعر أبي تمام زخماً جناسياً حتى أنه كان يجانس في البيت الواحد بتجنيس أو أكثر، مما جعل بعض النقاد يستقبحون صنعته الجناسية.

ولعل قدماء النقاد ومحدثيهم كانوا يتفقون على أنَّ التوسط في الصنعة محبب إلى النفوس مقبول، أما الإسراف فإنه مرذول. يقول ابن سنان الخفاجي "وهذا إنما يحسنُ في بعض المواضع إذا كان قليلاً غير متكلف، ولا مقصودٌ في نفسه"[(1)]. والملاحظ أنَّ ابن سنان يستجيد هذا اللون البديعي إذا كان قليلاً، وله الحق في ذلك؛ " لأنّ كثرته تشيك الطريق إلى المعنى "[(2)]. أما أن يجعل الطبع سبباً لاستجادته، فذلك ما ليس بحق. إذ إنّ الأمر لا يرتبط بالمطبوع أو المصنوع على الإطلاق، إنما يرتبط بإحكام الصنعة، ووظيفة الجناس في البيت الشعري، فإن كان ثقيلاً لا يقدم شيئاً في المعنى الشعري كان مرذولاً، وإذا كان خفيف الوقع على النفس، ذا دور فعال في خدمة المعنى كان مستحسناً. فالأمر إذن يعود إلى عملية إحكام وضع الجناس موضعه من البيت بحيث يتناسب مع مفردات ذلك البيت ومع المعنى العام له. والعامل في ذلك كله يعود إلى ضبط الشاعر لخياله وتفكيره وانفعاله وقدرته على خلق المواءمة بينها .

وقد اهتم النقاد المحدثون بهذا اللون البديعي؛ ومن ذلك ما يشيع في بطون الكتب التي تتحدث عن صنعة أبي تمام بشكل عام والبديع بشكل خاص، ومن ذلك دراسة الربداوي السالفة الذكر. فقد تعرضنا لدراسته في الجزء الخاص بالطباق، والآن نتعرض لها في الحديث عن هذه الظاهرة.

---

(1) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص185.

(2) باسم محمد إبراهيم، المنظور البلاغي للغموض في شعر أبي تمام، ص332.

استهل الربداوي حديثه عن هذه الظاهرة ببيان الأسباب الكامنة وراءهـا، فيفسرها تفسيراً تاريخياً، حيث يجعل أحد هذه الأسباب هو العصر الذي عاش فيه أبو تمام، وكان يغرق في التأنق والزخرفة، لذلك ليس من الغريب أن يطبع الشعر بطابعه ويعكس مظاهره. أما السبب الآخر فيتمثل في الحضارة الوافدة على الحضارة العباسية؛ فمن المعروف أن العباسيين في ذلك الوقت كانوا يمتزجون ويتفاعلون مع الفرس، خاصة أن ذلك العصر شهد حركة ملحوظة في دخول الفرس إلى بلاد العرب؛ ولذلك بدا من الطبيعي أن تنتقل مع هؤلاء بعض ملامح الحضارة الفارسية، مما يعمل على تطور الحضارة العباسية، وبالتالي تطور المجتمع العربي في ذلك العصر. وثمة سبب آخر لشيوع هذا الفن يتمثل في العنصر البشري، إذ أصبح للشعراء دور مهم وفاعل في تلوين الشعر العربي ببعض ألوان حضاراتهم، ومن هؤلاء بشار بن برد وابن المقفع وأبو نواس وابن الرومي[1].

فلا شك بأن هذه العوامل جميعها مهيئة لنشأة هذا الفن؛ ذلك أن البديع جاء مواكبا للتطور الحضاري الذي شهده العصر العباسي، نتيجة امتزاج الشعوب العربية بالفارسية، مما أدى إلى تزاوج الثقافات والحضارات، ورافق هذا أيضا تطور في العقلية العربية والشاعرية والخيال الذي يعتبر الدافع الأكبر للاتجاه نحوه والشغف به، لا سيما أنه خيال مباين للخيال الجاهلي الذي كان في طور النشأة. فهو خيال متطور، استفاد من الخبرات السابقة له، ووقف على كتفيها، فضلا عن أنه خيال منفتح على الحضارات والثقافات الأخرى.

لقد أحدثت جناسات أبي تمام ضجة نقدية؛ لأنه كان ولوعاً بها مسرفاً فيها لذلك برم النقاد ببعض جناساته، وخاصة تلك التي كان يحشدها في البيت الواحد من باب التكرار، أو

---

[1] انظر، الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص42- 43.

من غير هذا الباب، فضلا عن أنه كان يحشد الكثير من الجناسات في القصيدة الواحدة، ومن ذلك قول أبي تمام الذي استشهد به الربداوي للتدليل على ذلك [1]:

ليالينا بالرُّقَّتين وأهلها سقى العهدَ منك العهدُ والعهدُ والعهدُ

فيعلق على هذا الجناس وإسرافه فيه بقوله: " الواقع أنَّ هذا الجناس لو كان الجناس الفرد أو الجناس الذي يقع مرة أو مرتين في القصيدة الواحدة لاغتفر النقاد جناسه هذا وإغراقه فيه، ولكنّ الجناس أصبح ديدن أبي تمام الذي لا تكاد تخلو منه قصيدة، بل أقول : إنّ بعض القصائد لا يكاد يخلو منها بيت واحد من الجناس، بل ليكاد يحشد في البيت الواحد ما أمكنه حشده من التجنيسات "[2]. ويمثل على ذلك بقول أبي تمام[3]:

لسلمى سلامان، وعمرة عامرٍ وهند بني هند وسُعدى بني سَعْدِ

وقوله أيضاً[4]:

بحوافرٍ حُفرٍ، وصُلْبٍ صُلَّبِ وأشاعرٍ شُعرٍ، وخلقٍ أخلقُ[5]

فهو يدرك المعاني الضعيفة الكامنة وراء مثل هذه الأبيات التي تعج بالجناسات، فيقول: " ففي البيت الأول لا تقع إلا على أسماء أعلام للمتغزل بهن مع ما يجاوزها من "أعلام القبائل". أما في الثاني فقد وصف أعضاء الفرس بصفات تجانسها، فأنت لا تقع إلا على أربع موصوفات جانسها بأربع صفات، فأين المعاني التي ينشدها من وراء هذا الجناس؟ "[6]. إن مثل هذه الأبيات تصل إلى مرتبة اللامعنى؛ لأنها لا تقدم أي معنى يمكن أن يفيد المرء أو

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج2، ص85.

(2) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص45.

(3) أبو تمام، الديوان، ج2 ،ص118.

(4) المصدر نفسه، ج2، ص410.

(5) خَلق: أملس.

(6) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص46.

يمكن أن يستجمعه للبيت. لكن هذا ليس الطابع الغالب على صنيع أبي تمام الجناسي، بل يشكل حالة طارئة في شعره، فهو وإن كان شعره يحفل بالجناسات، لكنها الجناسات النابعة من عبقرية وصنعة فنية بديعة تؤلف بين انفعاله وخياله، وبالتالي فإنها الجناسات المعبرة عما يدور في خلده.

فمن الملاحظ أن الربداوي انساق وراء آراء الآمدي، فشغل نفسه بالحديث عن الإسراف في حشد الجناسات، فمثَّل لذلك بأبيات ربما تكون هي ذاتها التي تناولها القدماء في الاحتجاج على مذهب أبي تمام الجناسي، لكنه أغفل جناساته المعبرة التي تعج بها قصائده، فلم يبحث فيها وفي الأثر الذي تحدثه، سواء في جانب المضمون أو في الجانب الإيقاعي، خاصة أن البديع – بشكل عام – يرتبط بعلاقة وطيدة مع الإيقاع الموسيقي الذي يثري النفس، ويجلب إليها الشعور بجمال مثل هذه الفنون وأثرها في تعميق المعنى.

إن ملامح تأثر الربداوي بالقدماء تبدو واضحة في تقسيمه لمذهب أبي تمام الجناسي. فهو يقسمه إلى قسمين: الأول هو التجنيس الطبيعي (المطبوع) الذي يبدو حظ أبي تمام منه قليلاً. أما النوع الثاني فهو الذي يلامس صنعة أبي تمام؛ أي التجنيس الذي يأتي وليد التفكير، حيث يبدو فيه الشاعر موزع الطاقة الشعرية بين المعنى والزخرفة التي غالباً ما تكون على حساب المعنى، ولعل النجاح كان يحالف أبا تمام غالباً في المناسبة بينهما. لكنّ الشاعر الذي يتخذ الصنعة سببيلاً في زخرفته الجناسية يكون موزع الطاقة الشعرية بين المعنى ثم ضغط المعنى بشدة في اللفظة الجناسية الأولى، ثم البحث عن اللفظة الأخرى من الجناس. وحينما كان الإحكام والإتقان حليف صنعته في الغالب، فإنه تفوق على شعراء القرنين الخامس

والسادس وما بعدهما (عصر الانحطاط) في بديعه ؛لأنهم كانوا لا يتمتعون إلا بالقليل من غنى الفكرة وبزاد يسير من الغنى اللغوي، مما جعلهم يتصيدون الزخرفة اللفظية[1].

إن الأمر في البديع يتجاوز مسألة اللفظ والمعنى التي ألحّ عليها القدماء وتابعهم فيها الربداوي، لأنهم كانوا يتحدثون عن الصنعة لذاتها. أما الرباعي فإنه – اعتمادا على رأي جورج مور– يوضح نوعين من الصنعة، هما: الصنعة لذاتها، والصنعة للفن التي كان يعنى بها أبو تمام . فهي صنعة محمودة –حسب وجهة النقد الحديث– يحكمها التواضع والشعور بقيمة الكلمة التي يحشدها؛ لذلك كان يحرص على إتقانها[2]. وعلى هذا لا تغدو العملية الفنية عقلية صرفة –على نحو ما نجدها عند الربداوي – بل إنها عملية فنية أولا وآخرا تحمل رسالة يشكلها وجدان الشاعر وخياله.

فمن صنعته الجناسية البديعة التي يُعتد بها قوله: [3]

لما أطالَ ارتجالَ العذلِ قلتُ له: الحزمُ يثني خُطوبَ الدهرِ لا الخُطَبُ

فلا شك بأن الجناس واقع بين كلمتي (خطوب والخُطب) عبر صراع بين ذاتين: تظن إحداها أن الخُطَب– أي العذل– هو الذي يدفع الخطوب، بينما تظن الأخرى بفعل عراكها مع الملمات، وخبرتها في الحياة، أن الحزم هو الذي يثنيها. فيبدو الجناس عامل وحدة في البيت، بحيث يجمع الجناس القائم على المخالفة على أمر معين، هو كيف نواجه خطوب الدهر؟

ولعل هذا الجناس هو فيض من غيض من جناسات أبي تمام البديعة؛ لذلك يصح القول بأن الطابع العام السائد في جناسات أبي تمام هو القدرة على إيجاد العلاقات القوية بين الألفاظ المتجانسة، سواء أكانت هذه العلاقات قائمة على المخالفة أم على المناسبة. فضلا عن قدرته

(1) انظر، الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، ص49– 50.

(2) انظر، مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة: شكري عياد، ص24–25 .

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص242.

على إشاعة الثراء الموسيقي الذي يجعل من الكلمتين عامل جذب للقارئ للإحساس بما في البيت من علاقات توحي بمعناه.

أما شأن البحتري في هذا الفن فلا يقل عما وجدناه عند أبي تمام، رغم أن النقاد يتحدثون عن الطبع الذي جعل صنعته دمثة سهلة قريبة إلى النفس، فطبيعته " أبعدته عن الغوص في المعاني الدقيقة، أو المعاني الفلسفية، وأوصلته إلى زخرفة دمثة سهلة وكفيلة في التعبير عن ذاتها، وتدلل على المجانسة دون عناء "[1] ومن ذلك قوله[2]:

إذا العين راحت وهي عينٌ على الجوى فليس بسرٍّ ما تسرُّ الأضالعُ

فقد استوحى أجواء العشق والغرام حين يلتقي العاشقان خفية عن مرأى الناس، ولعل أشد ما كان يخيفهما رؤية الرقباء لهما ؛ لأنهم يشيعون ما خفي من أمرهما، وبذلك يصبح ما كان سرَّاً بينهما معلناً على الملأ . فقد استحضر البحتري في البيت السابق هذا المعنى من خلال جناساته التي أحدثها بين العين التي يعني بها الرقيب والعين التي هي عضو الإبصار ليعبر عن حال العاشقين مع الرقباء والواشين. واستحضر جناساً آخر بين(سرٍّ وتُسرُّ) ليعبر عن أنَّ أمرهما لم يعد سرّاً إذا ما رآهما أحد، فقد بدا جناسه في هذا البيت بسيطاً لكنه معبر في الوقت ذاته. "فالتماثل الكبير بين البنيتين الصوتيتين لعلامتين موجودتين في سياق واحد يتحول إلى اختلاف تتنوع درجته على المستوى الدلالي بسبب من تباين المرجع، يُضاف إلى هذه العلاقة علاقات أخرى تشد العلامتين إلى عناصر السياق الأخرى التي تنهض بوظائف متنوعة، على أنّ تنوع الوظائف التي تنهض بها هذه العناصر يرفع من درجة شعريتها "[3] .

---

(1) وفاء سعيد شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، عالم الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص92.

(2) البحتري، الديوان، ج2، 1303.

(3) ميادة إسبر، شعرية أبي تمام، ص254 .

ومن جناساته الجميلة أيضاً، قوله[1]:

نسيمُ الروضِ في ريحِ شَمالٍ ... وصوبُ المُزنِ في راحٍ شَمولِ

فكثيراً ما استحضر الشعراء في أشعارهم ريح الشمال، وكانت تحمل في دلالاتها تباشير الفأل والخير بالمطر. فقد امتزج في صدر البيت النسيم العليل بريح الشمال التي تحرك السحب المحملة بالأمطار، فامتزج كل هذا الحسن الكامن في النسيم والريح والمُزْن بالراح (الخمرة) التي استقت منها البرودة، وبذلك جانس الشاعر بين ريح الشمال والراح الشمول التي تتأثر ببرودة الريح.

وليس من شك في أنَّ الشاعر استغل الجناس الناقص في بيته السابق ليضفي عليه جمالاً في المعنى والموسيقى في آنٍ واحد، وأظهر براعة في ذلك، وقد علل الدكتور حميد الهيتي شيوع الجناس الناقص في شعره " بأنه ألصق بطريقته في حب النغم وطلبه "[2]. ومن ذلك قوله[3]:

أَلِما فات من تلاقٍ تلافي ... أم لشاكٍ من الصبابة شافي؟

فالشاعر يعاني لوعة الحب الذي ملك عليه نفسه حتى أصبح يعيش في صراع مع النفس، لذلك يتساءل: هل أستطيع أن أتلافى ما فات من لقاء؟ وهل من دواء لمن يشكو العشق؟ فكأن الشاعر ينكر على نفسه اللقاء؛ لأنه ما زال يعيش تبعاته في حاضره، لا يستطيع النسيان. ولمّا كانت ذكرى اللقاء حاضرة في داخله، فإنها تزيد من تعلقه بمحبوبته؛ لذلك يطلب تلافي اللقاء، والشفاء من الصبابة، مجانساً بين تلاقي وتلافي ليحدث نغماً موسيقياً في البيت. وقد ظهر ذلك بشدة حينما جعل كلمته القافية (شافي) التي تتفق معهما في الموسيقى. ولم

---

(1) البحتري، الديوان ، ج3، ص1737.

(2) حميد الهيتي، التطبيقات البلاغية في شعر البحتري، مجلة آداب المستنصرية، مجلد 1، 1976، ص66.

(3) البحتري، الديوان، ج3، ص1385.

تقتصر الموسيقى على إطار الكلمات، بل شاعت على إطار الحروف أيضا، إذ تكررت أصوات (الفاء والتاء) بكثرة في الكلمات، فشغل صوت التاء حيزاً كبيراً من صدر البيت (فات، تلاق، تلافي)، وشغل صوت الفاء صدر البيت وعجزه (فات، تلافٍ، تلافي، شافي).

إن التجنيس في هذا البيت والأبيات السابقة " يبدو – ظاهريا – أقرب إلى الزينة الشكلية من الطباق، لأن هناك توافقا بين الحروف في الكلمتين المتجانستين – فنًّا – قائم على أساس العلاقات بين جوين مترابطين على أساس التناسب حينا، والمخالفة أو التباين حينا آخر "[1] .

هكذا يبدو البحتري مستغلاً لجناساته في جانبين؛ أولهما، جانب المعنى، فجاءت معبرة في مكانها حاملة للمعنى رغم بساطته. وثانيهما، جانب الموسيقى الذي ساد صنعة البحتري بشكل عام، وبرع فيها براعة لفتت أنظار النقاد حين استغل التآلف الصوتي الواقع في لفظتي الجناس ليشيعه في البيت بشكل عام.

تلقي الصورة الفنية:

تعتبر الصورة الفنية الحلقة الأبرز في القصيدة؛ ذلك أنّها تمثل الركن الأساسي الذي تتشكل منه. فالقصيدة في مجموعها صور متراكبة تتكامل وتنسجم لتشكل ذلك البناء المتكامل للقصيدة، ولما كان الخيال هو ما يميز العمل الفني، فإنه يمثل العنصر الأساسي المشكل للصورة، فهي " مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال، والخيال نشاط فعال يعمل على استنفار كينونة الأشياء، ليبني منها عملاً فنياً متحد الأجزاء، منسجماً، فيه هزة للقلب ومتعة للنفس "[2].

فوظيفة الخيال في القصيدة لا تقتصر على إبداع الصور من خلال المواءمة بين القلب والعقل والحواس، إنما يسمو في وظيفته ليشكل نسيجاً متكاملاً تتحد فيه أجزاء العمل.

---

(1) الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، ص57.

(2) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري– دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984، ص69.

لقد فاقت عناية أبي تمام بالصورة الفنية عنايته بالبديع؛ ذلك أنه كثيراً ما كان يمـزج بين الصورة والبديع في آن واحد، حتى يضفي على بديعه رونقاً وجمالاً، وقـد تميـز فـي استخدامه للصورة وشيوعها عنده على السابقين له، فهو " يحرص على ألا يخلي بيتـاً مـن تشبيه أو استعارة، ولا يقبل أن يرسل أفكاره بالأسلوب المباشر، وإنَّما طريقته ومنهجـه أن يلون هذا الأسلوب بشتى الصور المجازية، ويعتمد في أسلوبه على التكثيف الخيالي. فصوره لا تستثير خيالاً واحداً، وإنما تستحضر خيالات تتكاثف تكاثف الركام لتؤلف صورة فيها شيء من التعقيد والغموض"[1]. فصوره ليست هي الصور البسيطة التي يـدركها المـرء بتفكيـره الساذج، إنما هي الصور التي تحتاج إلى عمق وبراعة، لأنها لا تقوم على مبدأ إيجاد العلاقات بين الأشياء القريبة المشابهة؛ لأن العلاقة فيها قائمة أساساً، إنما يقوم مبدؤه على إيجاد علاقات بين ما لا علاقة قريبة بينهما وهذا " ما يعطي الشعر معنى وقيمة "[2]؛ لأن الصورة الواضحة لا يتفرد فيها الشاعر عن غيره من الشعراء، وكذلك المتلقي، فتصبح بذلك مشاعاً بين الناس. أما الصورة التي تحتوي على قدر من الغموض فإنّ فرصة ترفعها عن أيدي الدهماء تكـون كبيرة، وبذلك ينفرد بها القارئ ذو الخبرة الواسعة.

ومن النقاد الذين تناولوا الصورة الفنية في شعر أبي تمام:

<u>عبد القادر الرباعي:</u>

رغم تفرد أبي تمام في مجال الصورة الشعرية إلا أن الدراسات التي حامـت حولـه بدت قليلة، فلا نكاد نظفر بدراسة مستقلة في هذا المجال غير دراسة الـدكتور عبـد القـادر

---

(1) عبد الله المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، ص456.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص92.

الرباعي "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" لذلك فإنها ستحظى بفرصة الدراسة والتعليق والنقد.

إنّ اهتمام الرباعي بأبي تمام لم يكن عبثياً، بل قصدياً؛ ذلك أنه صاحب مذهب ابتداعي مغاير، ثار فيه على القيم الشعرية التقليدية متسلحاً بثقافته الواسعة وذخيرته اللغوية والشعرية التراثية، وقد طال هذا المذهب جوهر الشعر لا شكله، وأهم ما في هذا الجوهر الصورة الفنية التي لم تعد هي الصورة البسيطة ذات الجمال المعتدل – كما تصورها السابقون– التي جعلتهم يفضلون البحتري على أبي تمام، وإنما هي الصورة العميقة الثرية المشحونة بالإشارات والرموز، والتي تتخذ من الجانب المحسوس للصورة وسيلة للتعبير عن واقع أعمق هو واقع الدوافع والانفعالات.

ولما رأى الرباعي هذا البون الشاسع بين مقاييس القدماء للصورة وبين الصورة عند أبي تمام، لجأ إلى مقاييس حديثة تحمل تصوراً جديداً للشعر يعلي من قيمة الصورة الفنية التي تتكامل مع البناء الداخلي والقوى الداخلية التي تفرق العناصر ثم تعيد ترتيبها في قالب خاص لتأدية الوظائف الجمالية للعمل، وبذلك تكون القيمة الكبرى للصورة الشعرية قيمة تنظيمية للتجربة الإنسانية للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال مضموناً ومبنى[1].

لقد عمد الرباعي إلى الاستفادة من مناهج الدراسات المختصة بالصورة الفنية، لذلك فإنه اكتسب منهج الحديث عن موضوع الصورة أو موادها من دراسة كارولاين سبيرجن "الصورة عند شكسبير وما تنبئنا به" واستفاد من كتاب كليمن "تطور الصورة الفنية عند

---

(1) انظر عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999، ص12- 15.

شكسبير" في حديثه عن أبنية الصور"[1]؛ لذلك فإن دراسة الرباعي في بنائها العام هي نتاج مناهج هاتين الدراستين مضموناً ومبنى؛ لأن الشكل والمضمون كل واحد لا ينفصلان إلا لغرض الدراسة.

وقد اشتمل القسم الأول من هذه الدراسة على ثلاثة فصول تصب في قالب المضمون، وهي على التوالي: موضوعات الصورة ومجالاتها، والصورة والموقف الفكري للشاعر، والصورة والمعاني الخلفية. وحدد الرباعي منهجه في كل فصل منها في المقدمة، فيقول واصفاً منهجه في دراسة الفصل الأول: "تناولت في أولها موضوعات الصورة في شعر أبي تمام، فاهتممت فيها بإبراز المجالات التي ترتد إليها هذه الموضوعات والقاعدة النفسية أو الفكرية التي ترتبط بها عند الشاعر، وحاولت أن يكون تناولي لموضوع الصورة ديناميكياً يهتم بالنوع فيلاحظ تغير الأحوال للموضوع الصوري الواحد وعلاقة ذلك بتغير الحالات العاطفية أو الانفعالية أو الفكرية للشاعر"[2]. لقد جنح إلى تحليل الأبيات وربط واقعها الصوري ومغزاها العميق بالحالة التي يعانيها الشاعر وانفعاله بالأشياء[3]. ويمثل على ذلك بقول أبي تمام الذي يصور فيه مجده صخرة وعِرض مهجوه زجاج[4]:

يا ابن الخبيثة لا تعرِّض صخرةً ... صماءَ من مجدي بِعرضِ زجاجِ

وقوله مستخدماً مادة الصورة نفسها مع الاختلاف في الموقف[5]:

ألنّا الأكفَّ بالعطاء فجاوزت ... مدى اللِّينِ إلا أنّ أعراضنا الصخرُ

---

(1) انظر، المرجع نفسه، ص23- 25.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص25.

(3) المرجع نفسه ، ص30.

(4) أبو تمام، الديوان، ج4، ص329.

(5) المصدر نفسه، ج4، ص573.

فقد ربط الرباعي موضوع الصورتين بالحالة النفسية للشاعر وخياله، فيقول: "ومن مقارنة الصورتين اللتين اتخذتا الصخر موضوعاً لهما (المجد صخر، والعرض صخر) ندرك أنّ للصخر ارتباطاً نفسياً خاصاً في خيال الشاعر وقلبه، إنه المنعة أو كل ما يشعر بالقوة والحفاظ، وبالمقابل، فإن الزجاج يرتبط عنده بالذلة أو كل ما يشعر بالضعف والهوان"[(1)].

إن ارتباط الصورة بالحالة التي يعانيها الشاعر والغرض المرتبطة به هو ما يستدعي التغيير في مدلول مادة الصورة، فالصورة الأولى متشكلة ضمن قصيدة هجائية يرد فيها على من يعرض ويقلل من قيمة مهجوه، لذا أظهر مجده كالصخرة الصماء التي لا تلين منتصراً لنفسه. أما في الصورة الأخرى، فقد بدا الموقف فخرياً، لذلك جعل أعراضهم الصخر للدلالة على منعتها وحفاظهم عليها. ولما كان الشاعر في الصورة الثانية قد تحدث عن لين أكفهم في العطاء استدعى ذلك ما يتضاد مع اللين وهو القسوة والصلابة؛ لذلك استدعى العِرض الذي هو أشد ما يوصم به الإنسان، فوصفه بالصخر قساوة ومنعة. أما في الصورة الأولى فقد انتصر لنفسه ممن يهجوه بمدح نفسه وبالتعريض بمهجوه. فإذا كان قد جعل مجده أصم كالصخرة، فإن ذلك يستدعي أن يتضاد مع القساوة؛ لذا وصف عرضه بالزجاج الذي يسهل كسره . فلعبة التضاد تعيش وتكمن في سويداء أبي تمام، لكنه تضاد حسي يمتزج بالصورة فيضفي عليها جمالية.

إنَّ مواد الصورة في شعر أبي تمام عامة شاملة صنفها الرباعي في مجالات خمسة هي: الحياة الإنسانية، والحياة اليومية، والطبيعة، والحيوان، والثقافة. وهذه المواد هي البؤرة التي تُبنى عليها الصورة عند أبي تمام[(2)]. لقد ساد الطابع الإنساني شعر أبي تمام، فكثيراً ما

---

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص31.

(2) انظر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص33.

كان يلجأ إليه يغترف من معينه الذي لا ينضب مشكلاً صوراً تشخيصية تغدو فيها الطبيعة الميتة والمعاني المجردة ناطقة متفكرة تختزن الخير والشر، ومن ذلك ما قاله أبو تمام مصوراً لواء الجيش في الحرب بصورة إنسانية[1]:

نعـمَ لـواءُ الخميسِ أبـت بـه يـو ... مَ خميسٍ عـالي الضُّحى أَفِـدُه

فـشاغبَ الجـوَّ وهـو مَـسْكِنُهُ ... وقاتـلَ الـريحَ وهـي مـن مَـدَدِه

ويجلي معالم هذه الصورة مبرزاً اختزان لواء الجيش للصفات الإنسانية ولـدواخل الإنسان أيضاً، فيقول: " إنّ الجمادات تحاكي أفعال البشر لأن لها دماء – كما تخيلها الشاعر تدب في شرايينها كما لهم؛ ولهذا اكتسبت عنده صفات آدمية فيها المسالمة، وفيها المخاصمة والمجاهدة، فالجيش في المعركة – كما يوحي البيتان– يحارب على الأرض، بينما أعلامه تشاغب في الجو جيشاً آخر، إنها تشاغب الجو نفسه وهو الذي يحتويها احتواء المسكن لصاحبه"[2].

إن التشخيص أسلوب راقٍ من الاستعارة، لجأ إليه الشاعر في هذه الأبيات ليبين أنّ الجيش لحمة واحدة وكيان واحد حتى في أدواته، إذ أصبحت الرايات (اللـواء) معينـاً لهـم، يختزن ما في دواخلهم من حب للنصر والفوز وكراهية للأعداء. فإذا كان الإنسان يقارع الإنسان ويصارعه، فإن اللواء يقارع الجو الذي يحتضنه، والريح التي تحركه وتعينه. فقد استطاع الشاعر من خلال هذا الأسلوب أن يصور واقع الفخر بهذا الجيش والابتهاج بالنصر ناقلاً هذا المعنى من دخيلة نفسه إلى عالم الواقع المحسوس.

(1) أبو تمام، الديوان، ج1، ص434.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص34.

فمعالجة الرباعي للصور المتعلقة بمواد الصورة ومجالاتها لم تأتِ جزئيـة مقتـصرة على بعضها، إنما هي عامة شاملة أرفق كل واحدة منها بنسبة محددة تتزايد في بعض المواد، في حين أنها تتراجع في أخرى. وهو حين يعالج هذه الـصورة لا يكتفـي برصـد المـواد الظاهرية المحسوسة للصورة بل يتعمقها لينفذ إلى الجانب الباطني منها، مشيراً إلـى البعـد النفسي أو الفكري أو الانفعالي الذي يقف وراء تكوينها.

لقد انطلق في تحليله للصور الفنية المرتبطة بالموقف الفكري للشاعر من أساس مكين؛ يتمثل في أن الشاعر " يمتلك فلسفة خاصة في الحياة والإنسان تدخلت في تكوينهـا عقيدتـه الدينية وتحصيله الثقافي وخبرته الطويلة واستعداده الشخصي "[1].

ولعل هذه النتيجة لم تأتِ إلا بعد أن عايش الرباعي صور أبي تمام زمناً طويلاً يقلبها ويفتش في مضامينها وغاياتها، يذوق حلاوتها ويصطلي هجيرها، لذلك كشف عـن موقـف الشاعر من بعض القضايا الثنائية التي كثر الحديث عنها في شعره في الفـصل الثـاني مـن كتابه، وهي: الحب والفراق، والأمل والعمل، والخير والشر، والزمـان والمكـان، والحيـاة والموت. ولما كان المقام في هذه الدراسة يوجب الاختزال، فإن الباحث سيتعرض لقضيتين أو أكثر مما سبق بدافع التمثيل على منهجيته في دراسة هذه الصور، ومن ثـم الوصـول إلـى الموقف الفكري للشاعر من هذه القضايا.

فالصور المرتبطة بكل قضية من هذه القضايا هي الدليل الذي ينير طريق الرباعي في استخراج الموقف الفكري للشاعر، فلم تكن أحكامه إسقاطية بل استنتاجية، حيث يهتم في هذه

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص84.

الصور بما يعينه على إثبات هذا الاستنتاج. ومصداق ذلك أنه حينما أراد أن يتبين موقف الشاعر من قضية الحب استند إلى قول أبي تمام[1]:

نقِّل فؤادك حيث شئتَ من الهوى ... ما الحبُّ إلا للحبيب الأول

كم منزلٍ في الأرضِ يألفه الفتى ... وحنينه أبدا لأول منزل

وقد أدى به ذلك إلى أن يصدر حكماً بقوله: " إنَّ جوهر الحب واحد، لكنه يختلف في التوجيه "[2]؛ لذلك لم يكن يفرق بين الحب الذي بين الرجل والمرأة، والذي بين الصديق وصديقه، والصورة السابقة خير مثال على ذلك، فقد مزج بين حبه للإنسان وحبه للمكان.

ولعل الحديث عن الحب بحلاوته يستدعي الحديث عن الفراق الذي يشكل جانب المرارة فيه، ويستدعي الرباعي صوراً كثيرة تبرز موقف أبي تمام من الفراق، ومن أبرز الشواهد التي تتجلى فيها أفكار الشاعر ومشاعره نحو الفراق قوله[3]:

يومُ الفراقِ لقد خُلقتَ عظيما ... وتركتَ جسمي- لا سُقيتَ- سقيما

ما للفراق- تفرقت أعضاؤه- ... ما زال يعصف باللقاء قديما!؟

فيعلق الرباعي على هذه الصورة مستوعباً ما فيها من أفكار وانفعالات، ومبرزاً قيمتها الجمالية الكامنة في الخيال وتكثيف الدلالات بقوله: " إن عظمة الصورة في تكثيفها للدلالات ونشرها مجالا رحبا للخيال، والمتدبر للصورة لا يقرأ أفكار الشاعر فقط، وإنما انفعاله العميق أيضاً. إنه يؤمن بأن الإلفين جسم واحد لا يحتمل أن تتفرق أجزاؤه، إذ لو تمَّ ذلك لانعدمت منه الحياة، ودبَّ فيه بدلاً من الموت والفناء، لكن الفراق بقسوته وبانعدام الرحمة والرأفة من قلبه-

---

(1) أبو تمام،الديوان، ج4، ص253.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص85.

(3) أبو تمام، الديوان، ج4 ,ص539.

لا يبالي في تمزيق الجسد الواحد وتفريق أعضائه بعضها عن بعض "[1]. فمثل هذا التعليـق يكشف عن موقف الشاعر السلبي من الفراق.

لقد ارتبطت صور الشاعر بحالته الانفعالية وموقفه من هذه القضايا، إذ بدا الحب في حلاوته نباتًا أخضرَ يقطر حياة ونضارة، وشرابا عذبا، وكأس خمر لذيذا، وهذا منبثـق مـن حالات الغبطة والسرور التي يعيشها المحب، لذلك بدا موقفه إيجابياً وصوره مبتهجـة. أمـا حينما انقلبت حالة الحب إلى مرارة ولوعة بسبب الفراق أو الهجر أو الصد أو غير ذلك ممـا يعكر صفو المحب، انقلبت معها صور الشاعر تبعاً لحالته الشعورية وموقفه الفكـري الـذي ارتبط بها؛ لذلك بدا الحب كالجمرة اللافحة، والداء المستعصي، والسم الناقع، والسيف الـذي يصيب من الإنسان مقتلاً، والسجن الذي يعاقب فيه المحب، والريح التـي تهـب جالبـة لـه السوء[2]. وهذه الحالات والمواقف تتسرب على باقي القضايا التي تناولها الرباعي فـي هـذا الفصل؛ فالزمان ذو صورة مشرقة زاهية حين يقترن بحالات الهناءة والسرور، وهو بغـيض لئيم حين يقترن بحالات الغضب والحزن والجور والظلم، وكذلك المكان.

أما موقفه من الحياة والموت فلم يكن هو ذلك الموقـف الـذي يخـضع للعواطـف والانفعالات، إنما موقف المتأني المفكر الذي يصدر في تصوره لهما من الفلسفة الإسـلامية. فيقول[3]:

ومـــا لاح نجـــمٌ لا، ولا ذرَّ شـــارقٌ   على الخَلقِ إلا حبــل عمــرك يقــصرُ
تطهَّــر وألحِــق ذنبَــك اليــوم توبــةً   لعلـــك منـــه إن تطهَّـــرت تطهَـــرُ

---

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص92.
(2) انظر، المرجع نفسه، ص86- 89.
(3) أبو تمام، الديوان، ج4، ص595.

وأخلِص بذا لله صدرا ونيَّةً   فإنَّ الذي تخفيه يوماً سيظهرُ

" فالبداية والنهاية في مؤداه واضحة ليس فيها شك أو اضطراب، وإنما توازن واتزان. فإنّ الإنسان سيصل إلى نهايته يوماً، لذا فليس للإنسان إلا أن يعد نفسه لمواجهة القدر المحتوم، وأن يتزود لما بعده من حياة، وإنَّ خير الزاد لذلك التقوى"[1]. فهو يدرك أن العمر – وإن طال– قصير؛ لذلك يدعو إلى الطهارة من الذنوب بالتوبة الخالصة لله، فالكيس الفطن من دان نفسه وعمل لما بعد الموت.

فالإنسان يدرك حقيقة الموت الذي لا يبقى ولا يذر، لذلك تتشكل في نفسه رهبة شديدة منه. وأمام ذلك بدا من الطبيعي أن يصدر الشاعر في تصويره عن هذه الحقيقة، فيصوره بصور ذات هالة مخيفة، فهو عنده "مستنقع أو سيف أسود، أو داء قاتل أو شراب يغص به شاربه، أو بحر عظيم يغرق في آذية كل عظيم حتى الجبال... وهو وحش مفترس وعدو شرس، ومارد يطوي الناس طي الكتاب"[2]. فهي صور تلقي في نفس القارئ الرهبة والهيبة والوقار والجلال.

إن معالجته للقضايا السائدة في هذا الفصل واقعية تصدر عن رؤية أبي تمام الشعرية ومواقفه التي تتجلى في أشعاره؛ لذلك أخذ يستجمع كل ما قيل في هذه الأبواب ليخلص من ذلك كله بوجهة نظر صائبه عن مواقفه من هذه القضايا المتصلة بفلسفة الحياة.

وبالوصول إلى الفصل الثالث (الصورة والمعاني الخفية) نجده يدرس واحداً من متعلقات الصورة الشعرية، ألا وهو الرمز الذي تحتاج دراسته إلى عمق كبير يتجاوز السطحية الحسية للصورة إلى المرحلة العقلية العليا التي تبحث في مكامن الصور ومنابعها

---

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص125.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص127.

وخلفياتها والقيم الروحية التي تحتويها، إذ بحث في المعاني الرمزية التي تحملها قضايا النور والظلام، والسيف والنار، والربيع والجفاف، والمرأة والطلل، والناقة والفرس، ثم ربط هذه القضايا بالخلفيات الدينية التي تقف وراءها في شعر أبي تمام.

فقد أفصح بأنّ هناك فلسفة إسلامية عامة تقف وراء العديد من القضايا التي يبحثها أبو تمام في شعره؛ لذلك لجأ إلى الرمز ليكشف عنها. يقول مثلاً في حديثه عن رمزية النور الآتية من التكرار: " فإنّ علينا– انطلاقاً مما سبق– أن لا نكون بسطاء فنعد ذلك مجرد تكرير لفظي أو استخدام صناعي آلي، إنما علينا أن نربط ذلك العنصر المكرر بالقيم الروحية التي تحتويها "[1].

لقد استعرض الصور ذات العلاقة بالنور من العناصر الرمزية كالشمس والبدر، والكواكب والشهب... فتبين له أن النور عنصر رمزي عام يرمز إلى الهدى والخلاص والطهر، أو السلام الروحي المتعلق به سواء أكان ذلك عن طريق الإيمان الخالص لله أو عن طريق الأخلاق الكريمة[2].

أما الظلام الذي يشكل مع النور ثنائية ضدية، فإنهما أضداد أيضاً في رمزيتيهما، وارتباطهما بالقيم الإسلامية، حيث يرمز هو والعناصر المتعلقة به كالظلام ودجى الليل إلى الكفر والضلال والقلق والفتنة؛ مما يقود إلى خلق الروح الإنسانية واضطرابها[3]. وهذه الرموز تتفق وفلسفة الإسلام التي ترمز إلى الإيمان بالنور، وإلى الكفر بالظلام، ومصداق ذلك قوله تعالى: **{ وما يستوي الأعمى والبصير(19) ولا الظلمات ولا النور }**[4].

(1) المرجع نفسه، ص134.

(2) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص134– 136.

(3) انظر، المرجع نفسه ، ص136– 140 .

(4) سورة فاطر، آيه 19–20 .

ومما يرتبط بالنور والظلام السيف والنار؛ حيث يرتبط السيف بالنور لأن النور رمز للهدى والأمان والسلام والصفاء الروحي، ولا يتحقق ذلك إلا بالسيف الذي يصبح رمزاً للحق والقوة العادلة التي تجلب الأمن، وتحقق النعيم الأخروي للمجاهدين[1]. يقول[2]:

وجـــرَّد ســـيف الحـــق حتـــى كأنـــه مـــن الـــسَّلِّ مـــودٍ غمـــده وحمائلـــه

وكـــم ناكـــث للعهـــد قـــد نكثَـــت بـــه أمانيـــه واســـتخذا لحقـــك باطلـــه

أما النار التي تتفق ورمز الظلام فإنها بالنسبة للمشركين الضالين رمز للعقـاب فـي الآخرة أو للجحيم الذي ينتظرهم[3]. لذلك فإنها توحي باضطراب الروح الإنسانية.

وأما الربيع والجفاف فكثير ما اقترنا بشخصية الممدوح والمهجو، فإذا كان في الربيع الطبيعي سعادة في النفس وحياة هانئة رغيدة، فإنه في مجاله الرمزي يحيل إلى صفة الكـرم التي ينبغي أن يتمتع بها المسلم؛ لذلك نجد هذا المشهد الطبيعي (الربيع) يتكـرر كثيـراً فـي قصائد المديح، فيجعلون ربيعهم بأحسن ما يكون عليه الربيع[4]. يقول في المديح مشيداً بأيام الممدوح وكرمه[5]:

أيامنـــا فـــي ظلالـــه أبـــداً فـــصل ربيـــعٍ ودهرُنـــا عُـــرسُ

وقد ارتبطت بعض القصائد المدحية بهذا الفصل حتى سُمِّيت باسمه؛ ومن ذلك قصيدة الربيع لأبي تمام التي يمدح فيها المعتصم، مشيداً بكرمه، وبحال الهناءة والغبطة التي كـانوا يعيشونها في أيامه، حيث يقول[6]:

---

(1) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص141- 147.

(2) أبو تمام، الديوان، ج3، ص27.

(3) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص150.

(4) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص151- 155.

(5) أبو تمام، الديوان، ج2، ص232.

(6) المصدر نفسه، ج2، ص193.

أربيعنـــا فـــي تـــسعَ عـــشرةَ حجـــةً حقـــا لهنَّـــك للربيـــعُ الأزهـــرُ

ولعل التضاد اللفظي الواقع بين الربيع والجفاف انعكس على الدلالة الرمزية لهما، فإذا كان الربيع رمزاً للطريق إلى العلياء من خلال صفة الكرم، فإنّ الجفاف رمز للبخل والسقوط والانحدار[1]. يقول في الهجاء[2]:

عيـــاشُ مـــا لـــك فـــي أكرومـــةٍ أربُ ولا لأُكرومـــــةٍ فـــــي ســـــاقطٍ أربُ

وليس من شك في أنَّ صفتي الكرم والبخل ذات ارتباطات دينية، فقد حضَّ الإسلام على الكرم ورفع من شأن من يتصف به، ونهى عن البخل وقلل من شأن من يتصف به.

أما الطلل فيرتبط بموقف نفسي حاد نتيجة حالة الفقد التي يعانيها الشاعر، لذلك فإنـــه يرتبط باليأس، ووسيلة التخلص من هذا الشعور السلبي والحالة التي يعانيها يكون باستحضار المرأة، وبذلك تصبح رمزاً للأمل في الحياة الهانئة المستقرة.

ومما يرتبط بالمرأة في مثاليتها الوصفية الناقة التي هـــي رمـــز لـــلإرادة الإنـــسانية والحزم، وحينما تقترن بالعمل تصبح رمزاً للخير. وإذا كانت الناقة رمزاً للإرادة الإنسانية في العمل من أجل كسب القوت في الدنيا، فإن الخيل رمز للإرادة الإنسانية من أجل كسب النعيم في الآخرة[3].

فالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم يقول: " الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة، الأجر والمغنم ". فهي ترتبط بالآخرة لأنها وسيلة الجهاد في الدنيا، يقول[4]:

والخيـــل تستـــسقي الرمـــاحُ نحورَهـــا مـــــستكرها كعـــــصارة الفِرصـــــادِ

---

(1) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص157.

(2) أبو تمام، الديوان، ج4، ص314.

(3) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص158- 166.

(4) أبو تمام، الديوان، ج2، ص130.

وبذلك أبرز الرباعي الأبعاد الرمزية لبعض العناصر الشائعة في شعر أبي تمام، وبين أن هناك أبعادا وخلفيات دينية في نفس أبي تمام تقف وراء هذه الثنائيات.

أما الجزء الثاني من هذا الكتاب فينصب على البناء الفني للصورة، ولا يقصد بـــذلك البنية، بل تركيب الصورة اعتماداً على عناصرها والأبعاد الكامنة وراءها. وهو أثنـــاء ذلـــك يدرسها من حيث الصورة بإفرادها؛ أي من حيث هي صورة بعيدا عن الارتباطات البنائية في النص، وهذا ما يختص به الفصل الأول من هذا الجزء. أما في الفصل الثاني فيدرسها ضمن البناء الكلي للقصيدة، وما تؤديه من دور في هذا الإطار، من حيث ارتباطاتها واتـــساقها مـــع البعد الفني والموضوعي، فضلا عن البعد الانفعالي الناظم لأجزاء القصيدة.

وبناء على ذلك، فإنه يعمد إلى تقسيم حديثه عن البنية العينية للصورة المخـــصوصة بالفصل الأول إلى أقسام ثلاثة بغية الإحاطة بأطراف الصورة الشعرية المترامية؛ وهي النمط النفسي والبلاغي والفني[1] .وهذه الأنماط في عمومها لا تنفصل عـــن بعـــضها فـــي الواقـــع الشعري، بل تعمل في نظام متكامل متآلف يوحده الانفعال والفن. وسيتعرض الباحث في هذا الإطار إلى هذه الأنماط الثلاثة مع مجاوزة التفصيلات الدقيقة.

فقد عني الرباعي في الجانب النفسي بالصور الممتزجة بوجدان الشاعر المـــضطرب الذي يتفاعل في داخله الحس والعقل، تحقيقا للانسجام الخارجي في الـــصورة علـــى نطـــاق خاص، والقصيدة على إطار عام، " فالشاعر وهو ينظم شعره، تتحد في تجربته كل منازعـــه الداخلية، سواء أكانت آتية من العقل أم من الحس، وعندما تولد الصورة تولد مفعمة بالانفعال، قادرة على بعثه"[2].

---

[1] انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص177.

[2] المرجع نفسه ، ص178.

هكذا فإن الرباعي يجعل الرابط بين الحس والعقل يكمن في الانفعال الذي يصهرهما في بوتقة واحدة في العمل الأدبي، لذلك اهتم في هذا النمط -أي النفسي- بجانبي الصورة الحسي والعقلي، مقسما لهما إلى أصناف؛ إذ يندرج تحت باب الحسي الصورة البصرية والسمعية والذوقية واللمسية والشمية. ولعل العامل الذي يلعب دورا في استخدام هذه الصور وطغيان بعضها على بعض يتجلى في الخبرات السابقة المتمثلة في مواد الصورة، والأحاسيس الناتجة عنها التي تختلف باختلاف الموضوعات[1]. وبناء على ذلك فإن الصورة الواحدة تتغير إيحاءاتها ودلالاتها بتغير الموضوعات والأحاسيس، أو قد تستحضر الجانب المرئي من الصورة لمناسبته للموضوع والشعور في حين، وتستحضر الجانب المسموع في حين آخر؛ لأن انفعالك يؤدي بك إلى ذلك، ولأن خبرتك أوجبت عليك هذا الاستخدام. " فالصورة من أي مصدر أو مجال يجب أن تقترن بإحساس مخالف لأي إحساس في صورة أخرى من أي مصدر آخر أو مجال آخر مهما اقتربا في الدلالة والرمز" [2].

لذلك لم يجعل الرباعي مادة الصورة وحدها هي مقياس الحكم على القواعد النفسية واختلافها، بل أضاف إلى ذلك زمن النظم وطريقة التركيب للمادة الصورية[3]، وهي عوامل ترتبط بالأحاسيس من جهة، وبالخبرة من جهة أخرى؛ لذلك قد تتعدد الدلالة النفسية للمادة الواحدة. ويمثل الرباعي على ذلك بقول أبي تمام في الصورة الأولى: [4]

النّارُ والعارُ والمكروهُ والعَطَبُ   والقتلُ والصَّلبُ والمرَّانُ والخشبُ

أحلى وأعذبُ من سَيبٍ تجودُ به   ولن تجودَ به يا كَلبُ يا كَلِبُ

---

[1] انظر، المرجع نفسه ، ص184

[2] الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص184.

[3] انظر، المرجع نفسه ، ص184-ص185.

[4] أبو تمام، الديوان، ج4،ص313.

وقوله في الصورة الثانية: [1]

لئـــيمُ الفعـــلِ مـــن قـــومٍ كـــرامٍ لـــه من بينـــــهم أبـــــدا عـــُـــــواءُ

ففي الصورة الأولى نجد الشاعر يستحضر صورة الكلب، أما في الثانيـــة فيـــستدعي الصوت، وذلك يرتبط بحالتين نفسيتين مختلفتين؛ " فالمستوى النفسي الـــذي شـــكل الـــصورة الأولى هو الانفعال التأثري الذي لم يفرق فيه الشاعر بين الفنان والرجل العادي فـــي رســـم الصور، فجاء بلفظ تستخدمه العامة بالتداعي في مثل هذا الموقف. لكن المستوى النفسي الذي شكل الثانية يختلف تماما، إنه انفعال تخطى مرحلة الاضطراب أو التأثر الآني، إلى مرحلة ما يسمى بتأمل العاطفة، أو الانفعال الجمالي، حيث تمتزج فيه العاطفة بالفكرة " [2]. فبالرغم من أنه تأثر في الصورة الأولى بالعبارات العامية، إلا أنه يريد أن يقدم للمهجـــو أشـــد الـــصور المؤلمة التي تؤثر في النفس، فاستحضر صورة الكلب، ولم يجعلها مخصوصة بصفة معينـــة، بل جعلها عامة، وهذا يجعلنا نتصور كل صفة دميمة له. أما في الصورة الثانية فقد ركز على الجانب الصوتي المسموع" العواء" الذي يمثل الصوت الناشز المكروه " المهجو" الذي لا يجعله ينسجم مع صورة قومه.

ثم إن الشاعر في الصورة الأولى في موقف مواجهة، أي أنه يخاطب شخصا واقفـــا أمامه ربما استثار غضبه فلجأ في نهاية البيت إلى السباب أو الشتتيمة المباشرة، فاستدعى هذه الصورة. أما في الصورة الثانية فبدا الشخص المهجو غائبا لذلك استدعى له الصوت البغيض في هجائه ليدلل على مخالفته لأخلاق قومه.

---

(1) أبو تمام، الديوان ، ج4، ص297.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص185.

أما الصنف الثاني الذي يبحثه في النمط النفسي فهو الصورة العقليـــة، ولمـــا كانـــت طبيعتها عقلية تستحضر القدر البسيط من الانفعال، أصبح تأثيرها في المتلقي بسيطا؛ لذلك آثر الباحث عدم دراستها.

وفي الحديث عن النمط البلاغي، فإن الباحث سيتناول الحديث عن الاستعارة والرمز على اعتبار أنهما وسيلتان متطورتان عن التشبيه، ويمثلان التطور والرقي من العقلية البدائية إلى العقلية المنفتحة الناضجة والتعبير الدقيق، لذلك شاعت في أوساط البيئة العباســية، بينمـــا شاع التشبيه في البيئة الجاهلية وحتى الأموية، فإذا كان التشبيه يقوم على التماثل في الـــنفس، فإن الاستعارة تقوم على التوحد[1].

ويمثل الرباعي على ذلك بقول أبي تمام: [2]

وبرزةُ الوجهِ قد أعيَـــت رياضـــتُها   كسرى وصدت صدودا عن أبي كَرِبِ

فلا شك في أن هذا البيت واحد من الأبيات التي تنتمي إلى قصيدته في فتح عمورية، فيعلق الرباعي على هذه الاستعارة الكامنة فيه بقوله:" كانت عمورية في خياله قد تحولت إلى غير طبيعتها، إنها لم تعد بلدا ذا دور وساحات ودروب، وإنما أصبحت كاعبا شامخة متأبيـــة ترد خاطبيها بالمقاومة حينا والصدود حينا آخر"[3]. فالمعنى في الاستعارة " قد يكون كامناً في طريقة انتظام الدوال، وهو ما يحيل عليه الانزياح التركيبي الذي يحدث في المستوى التأليفي، مما يعني أنّ أهمية الطريقة التي تنتظم بها الدوال تتفاوت بحسب نوع الانزياح "[4] .

---

(1) انظر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص207.

(2) أبو تمام، الديوان، ج1،ص47.

(3) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص207.

(4) ميادة إسبر، شعرية أبي تمام، ص35.

ولا شك بأن الاستعارة لم تصل إلى هذه الدرجة من التعقيد إلا بعد مرورها بمراحل، لذلك نجد الرباعي يتقصاها، فيجعلها في أربعة؛ هي الاستعارة المثلية، والتجسيد، والتجسيم، والتشخيص. ويلفت الانتباه إلى أن التجسيم والتشخيص صنفان متطوران عن الاستعارة البسيطة الكامنة في المثلية والتجسيد؛ فالتشخيص متطور عن الاستعارة المثلية المرتبطة بالمحسوسات، والتجسيم متطور عن التجسيد المرتبط بالمعنويات أو المجردات، فيقول:" إذا كان التشخيص هو الشكل الجديد الذي اتخذته المثلية في نزوعها للتخلص من شيئيتها الجامدة، فإن التجسيم هو الشكل الجديد الذي اتخذته التجسيدية في نزوعها المشابه"[1]، وبذلك تكتسب الصورة المتشكلة منهما حيوية أكثر بالنسبة للشاعر والمتلقي، وإن كان ذلك من طرف الشاعر يحتاج إلى الصفاء النفسي، والوعي، والتجربة الواسعة، والخيال[2].

وإذا كانت الاستعارة تشكل مرحلة تطورية عن التشبيه، فإن الرمزية هي أيضا تطورية عن الاستعارة، فهي أعلى درجات التعقيد في الصورة إذ هي " موضوع صوري فرد لنمط من السلوك الإنساني، أو تكثيف عناصر انفعالية عميقة، أو ارتباطات وجدانية معقدة في موضوع قادر على حملها، ومعبر عنها بطريقة الإيحاء التي تبتعد عن ذكر أي من تلك العناصر والارتباطات" [3]. فهي بذلك تجنح إلى الغموض الذي يحتاج إلى جهد عقلي وحسي كبيرين في تتبع المضامين، وسياق النص، والإحساسات الشعرية، والسعي وراءها لحل اللغز الكامن في الرمز. ويمثل الرباعي على ذلك بقول أبي تمام: [4]

كلُّ شِعبٍ كنتم بهِ آلَ وهبٍ   فهو شِعبي وشِعبُ كلِّ أديبِ

---

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص212.

(2) انظر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ،ص213.

(3) المرجع نفسه ، ص213-214.

(4) أبو تمام، ديوانه، ج1، ص124.

لم أزل باردَ الجوانحِ مــذ خــضــ خضتُ دلوي فــي مــاءِ ذاك الـــقليب

فهو يدرك الرمزية الكامنة في لفظتي " الدلو والقليب" من الــسياق العــام للقــصيدة، وامتدادات هذه الرموز في قصائد أخرى، فيقول:" فالدلو رمز للأمل، والقليب رمز للعناية التي يتوخاها من ممدوحه... والذي ساعدنا على إدراكه سياق القصيدة العام، وصور أخــرى فــي قصائد أخرى كان قد تمثل فيها الأمل بالدلو والعناية بالقليب... ثم إن الدلو والقليب يحمــلان أيضا قيما اجتماعية عامة انحدرت من موروثات قديمة، وظلت تحتفظ بدلالات لها حد مشترك عند الناس في عصر الشاعر على اختلاف طبقاتهم وتنوع ثقافاتهم " [1]. فهو يعاني من برودة المشاعر، وربما يرتبط ذلك بعملية الخضخضة للدلو التي توحي بالبحث عن الماء رمز الحياة والأمل، وما دام الموقف موقف مديح فإن الشاعر يبحث في الحقيقة عن العناية الكامنة وســط ذلك القليب؛ أي في قعر ذلك المحيط المائي، وهذا ما يعيد للمشاعر حرارتها.

أما النمط الأخير للصورة – حسب الرباعي– فهو الصورة الفنية التي يمتــزج فيهــا النمطان السابقان، فلا شك بأن الصورة في عمومها فن، لكنه فن استحضرته انفعالات الشاعر، فلجأ إلى خبرته يستحضر منها ويشكلها بأساليب بلاغية معينة، وبهذا تترابط هذه الأنماط.

إن الصورة جزء لا يتجزأ من القصيدة استدعاها الانفعال السائد، لذلك فهي جزء من بناء عام لا تنفصل عنه عند دراستها، ومن هنا جاءت دعوة الرباعي إلى " أن نتعامل معهــا على أساس الوحدة والشمول" [2] فأخذ يدرسها من زاويتين هما: الشكل الذي تتخذه العناصــر داخل الصورة العينية الواحدة، ونوع البناء الذي تتخذه بعد أن تتآلف عناصرها[3].

---

[1] الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص214.

[2] الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص217.

[3] انظر، المرجع نفسه، ص217.

فقد عني بدراسة الجانب الأول من حيث حدود الصورة التي يجمعها الانفعال وتجربة الشاعر، فاهتدى إلى ثلاثة أشكال، هي التناسب مع التماثل، والتوافق مع الاختلاف، وتآلف المتنافرات. ولما كان تآلف المتنافرات أكثرها تعقيدا، فقد آثر الباحث أن يتناوله حتى يجلي بروز الانفعال وقوته، بحيث يصبح العنصر القوي الفاعل والناظم لأجزاء القصيدة وصورها. ومن ذلك قول أبي تمام الذي يتمثل به الرباعي: [1]

يتساقون في الوغى كأسَ موتٍ   وهيَ موصولةٌ بكأسِ رحيقِ

فهذه المتنافرات " انسجمت الآن وتعانقت داخل الصورة الواحدة. لقد أصبحت دليلا على ما يقابلها من انسجام داخل التجربة الإنسانية التي أبدعتها، فالموت أصبح خمرا لأنه استشهاد، والاستشهاد يؤذن بحياة أكثر نعيما وأوفر لذة " [2]. فالموت بغيض للنفس– رغم حتميته– فهو هادم اللذات، لكن الشاعر جعل صورته محببة إلى النفس، حين ربطها بكأس الرحيق المرتبطة بالجنة، فكأنه يستذكر معنى قوله تعالى: **{يُسقَونَ من رحيقٍ مختومٍ(25) ختامُهُ مسكٌ وفي ذلك فليتنافَسِ المتنافسون}**[3].ومن هنا يكون الموت سقيا، لأن فيه حياة أخروية هي أفضل مما في الدنيا.

أما زاوية النظر الثانية للصورة المرتبطة بالبناء فتتمثل في وضعين: إفرادي يضم الصور الراكدة والنامية، وتركيبي يضم الصور الموسعة والمكثفة. ومما يمثل الأول منهما قول أبي تمام:[4]

بنو عبدِ الكريمِ نجومُ عزٍّ   تُرى في طيِّءٍ أبدا تلوحُ

---

[1] أبو تمام، الديوان، ج2،ص433.

[2] الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص219.

[3] سورة المطففين، آية 25-26 .

[4] أبو تمام، ديوانه، ج4، ص331.

فهذه الصورة تنتمي إلى الصورة النامية المفردة التي تدب بالحياة- عكس الراكـدة- لذلك " لا تستطيع أن تمر بالواحدة منها سريعا وأنت تتلقاها، وإنمـا تـضطر لأن تتعلـق أوضاعها. إنك لا تستطيع أن تتخيل فيها حدي الصورة إلا مقترنين بوضع معين، فبنو عبـد الكريم نجوم – ولكنها ترى في طيٍّ أبدا تلوح" [1]

أما الوضع الصوري التركيبي فيتمثل في قول أبي تمام: [2]

انظر إلى الآمـالِ كيـفَ رتوعُهـا   فـي فكـره وقعـوده وقيامـه

ويعلق عليها الرباعي قائلاً: " فالصورة الكبرى التي أوحت بها صورتان ثانويتان فقط في المثال الأول" الآمال ترتع، الفكر حقل ترتع الآمال فيه في القيام والقعـود، تنـشر أمـام ناظريك وأنت تتملاها جيدا منظرا عاما ممتدا، ففيه الحيوان، وفيه السهل والجبـل والنبـات والشجر والماء والسماء والفضاء، بل فيه حركة الأحياء أيضا، وهكذا كثفت لك هذه الـصورة أوضاعا كثيرة متعلقة بها دون أن تذكرها "[3]. ولعل الأمر الذي خلق مثل هذه التداعيات هو المجاز الذي أصبحت فيه الآمال حيوانا يرتع، ولما كانت الطبيعة هي المكان الذي يرتع فيـه الحيوان، تداعت إلى الفكر مجموعة من المشاهد المرتبطة به.

وبعدما جمع الرباعي الصورة الفنية بأطرافها وتفرعاتها في الفصل السابق، عمد في هذا الفصل- أي الفصل الثاني- إلى دراسة هذه الصورة ضمن البنية الكلية للقصيدة، خاصـة أن القصيدة عند أبي تمام يشكلها الانفعال والخيال والعقلية المثقفة البصيرة[4]. ولما كان أبـو تمام يسرف في هذه الأمور جميعها، يصبح من الطبيعي أن تتجه قصائده إلـى التعقيـد فـي

---

[1] الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص223.

[2] أبو تمام، ديوانه،ج3، ص269.

[3] الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص229.

[4] انظر، المرجع نفسه ، ص236.

نظامها وعلاقاتها. ومن هنا حدد الرباعي طبيعة القصيدة عنده بأنها: " تنظيم معقد لموضوعات متعددة وعلاقات مختلفة "[1]. وتبعا لذلك فإن هذا التنوع إذا ما اقترن بطبيعة مزج العناصر فإنه يتم به التفريق بين قصيدة وأخرى؛ إذ قد يكون هذا المزج متجانسا أو غير متجانس، فتتغير بناء على ذلك طبيعة الوحدة . وقد جعلت هذه الاعتبارات الرباعي يميز بين نوعين من الوحدة؛ هما الوحدة البسيطة الواضحة أو ما سماه ومزات " بوحدة حجر رصف الطرق" ، والوحدة المعقدة العميقة، أو ما سماها ومزات أيضا بـ " وحدة الآلة الكاتبة ".

ويلاحظ الرباعي أن قصائد أبي تمام في معظمها تنتمي إلى الصنف الثاني، أما الأول فيبدو وجوده قليلا[2]، لكنه يمثل على كل واحد منهما بقصيدة؛ فمن الصنف الأول قصيدة الربيع التي مطلعها: [3]

رقَّت حواشي الدهرِ فهيَ تمرمر وغدا الثرى في حَليهِ يتكسَّرُ

ومن الثاني قصيدته بعد القضاء على الأفشين، ومطلعها: [4]

الحقُّ أبلجُ والسيوفُ عوارِ فحذارِ من أسَدِ العرينِ حذارِ

فالصور التي تشيع في القصيدة الأولى تتسم بالانسجام والتجانس، إذ نراها تتوزع في مجالات ثلاثة؛ هي الحياة الإنسانية، والطبيعة، ثم مجال الحياة اليومية. أما الصورة في القصيدة الثانية، فتتسم بالتعدد والتنقل المفاجئ والسريع بين العناصر، ثم العودة إلى المجال الواحد. ولا شك بأن لذلك ارتباطات نفسية؛ إذ يشكل الأول الجمال السهل الذي يجري خفيفا منسابا، خاصة أن موضوعه الوصف لمناظر الربيع. أما الثاني فيشكل الجمال المعقد الذي

---

(1) المرجع نفسه ، ص238.

(2) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص241–ص242.

(3) أبو تمام، ديوانه، ج2،ص191.

(4) المصدر نفسه، ج2، ص198.

يساير مشاعر متوقدة قلقة، ففيه تصوير لمواقف عنيفة، وتجميع لعناصر متنافرة مـن حقـد ومكر وغدر وتحريق[1]؛ وذلك كله يعود إلى انفعال الشاعر وحدته؛ ففي موضوعات المـديح تبدو النفس هادئة غير مضطربة وخاصة حين يكون الربيع مقدمة لها، أما حين يكون النسيب مثلا مقدمة لها، فإنها تبدأ بداية فيها قدر من التوتر في نفسية الشاعر، مما ينعكس على صوره التي تتخذ الطابع المعقد. أما حين يهم الشاعر بوصف معركة ما، أو بتـصوير أحـداثها، أو إبراز بطولة أحد القادة، فإن انفعالاته تكون حادة، ونفسيته متوترة، مما ينعكس على العمـل بشكل عام، سواء من حيث الصور أو اللغة والألفاظ المستخدمة.

تلقي الصورة الفنية عند البحتري:

وإذا كان أبو تمام شاعراً مجدداً في صوره ينفصل عن تقاليد التراث الشعري، فـإنّ البحتري شاعر محافظ ملتزم بالتراث في ثقافيته القديمة والجديدة، ولا ضير في ذلك إذا كـان الشاعر يستقي من التراث دون أن يهيمن عليه في صوره بحيـث يفقـده ملكتـه الفنيـة أو شخصيته، بل " يصح اعتبار وعي الشاعر بالتراث حتى يكمن في نفسه إثراء لملكاته الفنيـة على الابتكار والإبداع"[2]. وقد بدت العوامل التي شكلت مصادر للصورة في شعر البحتـري مقيدة لشعره في ذات الوقت، فقد تأثر بالخيال البدوي بفعل نشأته البدوية؛ إذ إنه عايشها وأشبع خياله من معطياتها، ثم إنه هضم التراث الشعري وخاصة العصر السابق عليـه مـن خـلال اطلاعه على دواوين أولئك الشعراء، ويخلص التطاوي من ذلك إلى نعت ثقافة البحتري بأنها تراثية في بعديها القديم والجديد[3].

---

(1) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص242-254 .

(2) عبد الله التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، دار الثقافة، القاهرة، 1981، ص342.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص242- 243.

عبد الله التطاوي:

عُني التطاوي بدراسة الصورة التشبيهية في شعر البحتري، فبحث في مصادرها، ومعالجته الفنية لها، وتكرارها، وبيان الأسباب الكامنة وراء هذا التكرار.

أما من حيث مصادرها فقد بحث في دور البيئة في تشكيل صوره، خاصة أنه عاش في بيئتين مختلفتين: إحداها بدوية عرف فيها الصحراء، والثانية حضرية خالط فيها الخلفاء والأمراء وعرف فيها صنوف الحضارة. وقد تجلت معالم كل بيئة من هذه البيئات من خلال استحضاره لأشيائها في شعره، وجعلها ركيزة في تشكيل صوره التشبيهية، ومن ذلك صورة الصدور والورود المتعلقة برعي الإبل وشربها، وصورة القداح المرتبطة بالعادات الجاهلية، ومشهد الرحيل المرتبط بالحياة الجاهلية القائمة على التنقل والارتحال لظروف الماء والمرعى[1]، ومن ذلك أيضا مشهد ارتحال النساء في قوله[2]:

وسربُ ظباء الوحش هذا الذي أرى ... أمامك أم سربُ الظباءِ النواعم

ومما يمثل استقاءه للتشبيه من ظروف البيئة الحضرية وتفضيلها على البداوة قوله[3]:

أيها السائل عن لذتنا ... لذة العيش: الرغابيب الخُرُد

وغناءٌ حسنٌ من قينةٍ ... وريـاحين، وراحٌ تستجد

ذلك أشهى من ركوبي بغلةً ... كلما حادت لِسرجي قلت:عَدْ

أو ركوبي الفرس الموج الذي ... كلما ركض بي قلتُ: أَجِدْ

---

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص244- 246.

(2) البحتري، الديوان، ج3، ص1970.

(3) المصدر نفسه، ج2، ص793.

فواضح أنه يراوح في هذه الأبيات بين إحساسه بالحياة الحضرية الجديدة وبين إحساسه بالحياة البدوية التي كان يعيشها، فحينما عاش لذة الحضارة وما فيها من صنوف الراحة؛ من غناء حسن وقيان ورياحين وراح، أخذ يفضلها على حياته البدوية القديمة المتمثلة في ركوب الخيل والبغال. هكذا امتزج البحتري بالأجواء الحضارية السائدة في البيئة العراقية؛ فأخذ يصف مجالس اللهو والطبيعة والقصور والبرك ويستخدمها في صوره وتشبيهاته، بل كثيراً ما كان يتخذها وسيلة لنقل إحساساته ونفسيته.

وأشار التطاوي من استقرائه لتشبيهات البحتري إلى جانبين فنيين: أحدهما توالي التشبيهات في البيت الواحد. وثانيهما شيوع التشبيه المقلوب عنده[1] . ويمثل على توالي التشبيهات بقوله[2]:

خيلٌ كأمثال الرماح وفتيةٌ   مثلَ السيوف إذا دُعينَ لمشرفِ

فهو يستحضر صورتيه التشبيهيتين من ساحة المعركة التي يُنال منها العُلا، فالخيل التي ارتبط بها الخير منذ فجر التاريخ هي كالرماح سرعة ومضاءً، والفتية أشداء أقوياء ماضون مضاء السيوف.

أما التشبيه المقلوب فيبدو شائعاً في شعره، ومن ذلك قوله في المدح[3]:

كأنَّ الجبال الراسيات تعلمتْ   رواجحُها من حلمِه وجلالِه

وعلل شيوع هذا اللون من التشبيه عنده بقوله: " وكأن البحتري أراد ان يبذل جهداً فنياً يزيد الصورة التشبيهية قوة وإيقاعاً، تظهر فيه روح المبالغة على هذا النحو. فربما وجد

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص344.
(2) البحتري، الديوان، ج3، 1417.
(3) المصدر نفسه، ج3، ص1625.

التشبيه العادي لا يؤدي ما يريده من ذلك الغلو"[1]. أضف إلى ذلك أنَّ البحتري كـان مـدركاً لحقيقة أنّ المشبه به أفضل من المشبه؛ لذلك لجأ إلى عكس التشبيه في حديثه عن الممـدوح. وليس من شك في أن هذا النوع من التشبيه يجذب انتباه القارئ، فينفعل به أكثر مـن غيـره. ولعل من الأسباب الكامنة وراء ذلك أيضاً إدراكه لحقيقة فلسفية في الحياة تتجلى في أن الحياة قائمة على التناقض بقلب موازين الأشياء.

ولكن ما ينبغي التنبه إليه مما أشار إليه التطاوي هو أنّ حرصه على عكس التـشبيه قاده إلى إفساد صوره لوقوعه في التناقض[2]. ويستشهد على ذلك بقول البحتري[3]:

إيهـاً "أبـا صـالحٍ"والبحـرُ منتـسبٌ إلـى نوالـك فـي سـيحٍ وإغـزار

حكـى عطـاؤك جـدواه وجمّتـهُ فيـضا بفـيض وتيـاراً بتيـارِ

فيعلق على ذلك بقوله: " فكيف ينتسب البحر إلى نواله، ثم يحاكي نواله جمة البحـر وتياره بعد ذلك؟ وما ذلك التناقض إلا لحرصه على جعل البحر منتسباً إلى نوال ممدوحه "[4]. وبذلك لا يبدو من تناقض في هذه الصورة بل تشابه وتكامل بحيث ينتسب كل واحـد منهمـا للآخر على معنى جامع هو فيض العطاء.

وأشار التطاوي أيضا إلى فنية البحتري في التشبيه، إذ: "يحـاول اسـتغلال طاقتـه الخيالية والتعبيرية معا، ولا يقف عند حد التعامل مع اللفظ ومؤداه المعنوي، إذ يتجاوز ذلـك

(1) التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص350- 351.
(2) التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص351.
(3) البحتري، الديوان، ج2، ص859.
(4) التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص351.

إلى شكل تعبيري جديد يمتزج بخياله، ويتناغم معه فيحلق في سماء الغلو حتى يسبر أغـوار المحسوسات ويتلمس طريقه إليها"[1].

فالتشبيه بأنواعه جميعها لم يكن مجرد حلية لفظية يلجأ إليها الشاعر حتى يكسر الرتابة الشعرية أمام المتلقي بتشكيله للوحات وصفية عديدة، إنما هو ذو وظيفة أساسية في القصيدة ينقل الشاعر من خلالها مواقفه وآراءه وخلجاته الشعورية، وبالتالي فإنه جزء أساسي في بنية النص.

حسن ربابعه:

ومن الباحثين الذين تعرضوا لدراسة الصورة الفنية في شعر البحتري، ولكن بصورة أوسع مما نجده عند التطاوي، الدكتور حسن ربابعة؛ إذ خصها بدراسة كاملة عنوانها: " الصورة الفنية في شعر البحتري "، جعلها في أبواب ثلاثة، هي: صورة الإنسان ودلالاته في شعر البحتري، وصورة الطبيعة ودلالاتها في شعر البحتري، ووسائل الصورة في شعر البحتري. ولما كان البابان الأولان لا يقعان ضمن الإطار الفني للدراسة، فقد انصرف اهتمام الباحث إلى الباب الثالث، حيث عني فيه الربابعة بتصنيف الصورة الفنية إلى أقسام عديدة، هي: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، والرمز. وسيقصر الباحث حديثه على جانبي التشبيه والاستعارة لشيوعهما في بيئتي الشعر القديمة والمحدثة.

عني الربابعة بدراسة التشبيه بأنواعه العديدة، من بليغ، وضمني، ومرسل مفصل، ومجمل، إضافة إلى التشبيه المقلوب. فعني فيها بإبراز جوانبها وأركانها، ثم تجلية المشابهة

---

(1) المرجع نفسه، ص353.

بين العنصرين، وأثر ذلك في المتلقي. ومن ذلك كشفه عن التشبيه الضمني الذي يشيع في قول البحتري:[1]

ضحوكٌ إلى الأبطـالِ وهـو يـروعهم   وللسيفِ حـدٌّ حـين يـسطو ورونـقُ

فيعلق على هذا التشبيه بقوله: " فالصورة التي انكشفت عن التشبيه هذا تبرز صراعا بين ممدوحه الضحوك وهو يصارع أنداده الأبطال في موقف نفسي قلما يضحك فيه الأبطال، غير أن ممدوحه الضحوك- بصيغة المبالغة- قد أثرت بدلالتها المشحونة ذهنَ المتلقي، ونقلته إلى مكان يصطرع مع خصومه الأبطال يروعهم وهو ضحوك؟ ألِأنَّه ضمن النصر؟ أم لأنه متأكد منه؟ "[2]. وربما يشكل هذا اللون من التشبيه عقبة أمام بعض القراء؛ لأن الشاعر فيه يتحدث عن أمر معين ينساق المتلقي وراءه، ثم ينتقل إلى الحديث عن أمر آخر هو في الحقيقة طرف الصورة الآخر الذي يحتاج إلى قسط وافر من الجهد من أجل إقامة بنود المشابهة بينهما.

ولعل كلمات صدر البيت تبدو متعانقة مع الكلمات الشائعة في عجزه، حيث إن كلمة "ضحوك" تتعانق مع كلمة "رونق"، وكلمة "يروعهم" تتعانق أيضا مع كلمة "يسطو" لوجود مشابهة في الإطار العام لهذه الكلمات؛ فإذا كان الممدوح على قدر من الشجاعة والبسالة في الحرب، مبتسم الثغر وهو يروعهم، رغم أن الصورة الطبيعية للإنسان في هذا الموقف هي التجهم، فإن ذلك يستدعي في مخيلة البحتري صورة السيف القوي البتار الذي يسطو على الأعداء حاصدا هاماتهم، مما يشكل له هالة من الجمال والفرح في نفس الفارس صاحب السيف.

---

(1) البحتري، الديوان، ج3، ص1492.

(2) حسن محمد علي ربابعة، الصورة الفنية في شعر البحتري، المركز القومي للنشر، اربد، 2000، ص308.

فلا شك أن مثل هذه الصورة تحتاج إلى مشاعر جياشة تنوء بحملها نفس الشاعر، إضافة إلى خيال محلق حتى اكتملت جوانب هذه الصورة في عقليته، فأخرجها بصورة شاعرية فذة.

والتفت الربابعة إلى الأثر العقلي والخيالي الذي يحدثه حذف الأداة ووجه الشبه حين تعرض للتشبيه البليغ في قول البحتري: [1]

ليس الذي ضلَّت تميمٌ وسطَها الـ دهناء لا بل صدرك الدهناء
ملك أعزّ لآل "طلحةَ" فخرُهُ كفَّاه أرضٌ سمحةٌ وضياءُ

فيقول: " ألا تلاحظ أن الشاعر يحذف الأداة ووجه الشبه، فيحرك خيال المتلقي وفكره معه لينفتحا على صورة متشكلة من سعة أبواب التخيل. فللمتلقي أن يتصور صورة المشابهة بين صدر ممدوحه والدهناء؟ وكيف تشكلت كفاه أرضا سمحة وسماء؟ إن منافذ الخيال تنفتح لتحدث في الصورة من كل حدب وصوب لتستقرئ وجه الشبه وكينونات الصورة، والعلاقة بين حدي الصورة. وهذا الذي يؤدي إلى قوة التفكير وروعة الأداء، وإلى تحريك الخيال في مجالاته المتعددة "[2].ويبدو الربابعة محقا في ذلك؛ لأن الشاعر يماثل في هذه الصورة مماثلة تامة بين شيئين ينتميان إلى عوالم مختلفة "صدرك الدهناء" و "كفاه أرض" . فمثل هذا التشبيه يبدو أقرب إلى الاستعارة. فقد تعرض من قبل الدكتور الرباعي لدراسة مثل هذا التشبيه محذوف الأداة عند أبي تمام، فجعله أقرب إلى الاستعارة من غيره من التشبيهات، فضلا عن أن حذف الأداة خلق تماثلا بين طرفي التشبيه. [3]

---

(1) البحتري، الديوان، ج1، ص20-21.

(2) حسن ربابعة، الصورة الفنية في شعر البحتري، ص213.

(3) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص204.

وربما كان مثل هذا الرأي للرباعي خلفية ومدخلا لولوج الرباعة إلى العناية بمثل هذه الأدوات ووظائفها حين عدّ الكاف- كأداة تشبيه على سبيل التمثيل- تشكل حاجزا رقيقا بين طرفي التشبيه، بعكس "كأنّ" التي تجعل الستار خميلا؛ لتكون درجة المماثلة أبعد. [1]

ويبدو أن هذه العناية بدراسة الصورة امتدت إلى سائر الأساليب البلاغية؛ ومن ذلك الاستعارة التي لم تحظَ بعناية النقاد في شعر البحتري، وإن كانت في الواقع قد وصلت إلى درجة من الرقي، لا سيما أنها تفوق التشبيه غموضًا وتعقيدًا. إذ استطاع البحتري فيها أن يزاوج بينها وبين فنون البديع كالطباق، ومن ذلك قوله: [2]

قمــرٌ مــن الفتيــان أبــيض صــادعٌ لـــدُجى الـــزمانِ

فالشاعر حذف المشبه هنا وهو الممدوح، واستدعى القمر بدافع المشابهة بينهما. وقد عني الرباعة بهذه الاستعارة التصريحية التي ذُكر فيها وجه الشبه، والتفت أيضا إلى تلك الصورة التضادية التي تعمق المعنى في البيت، فيقول: " لقد حذف الشاعر المشبه – ممدوحه إسحاق- وصرح بالمشبه به – قمر الفتيان- واستبقى قرينة لفظية مانعة من إرادة المعنى الحقيقي " قمر من الفتيان" على أنه استعارة تصريحية، فحفز الخيال ليبحث عن العلاقة المشابهة لممدوحه والقمر، فيعقد مقارنة بينهما فيها اللونية المضادة: البياض الصادع المتشعشع من صنائع ممدوحه والقمر بجامع النور والهداية، وإجلاء لبهاء المشبه به (القمر)، وسعيا لإبراز سنائه. وإبراز عطايا ممدوحه، فشكل صورة ضدية لونية، حدد عنصر الزمن

---

(1) انظر، المرجع نفسه، ص208-210.

(2) البحتري، الديوان، ج1، ص248.

ليلا فاحما يجلي القمر فيها ضياءه، وممدوحه الكريم وعطاياه في أيام شداد، فالــضد يظهــر حسنه الضد على ما يقال "[1]

فحذف أحد طرفي التشبيه يضع الفكر في لحظة بحث عن الجانب المحذوف، ممـــا يجعل المتلقي يستلذ ثمرة هذا الجهد الذي يبدو بصورة أعمق في النوع الثاني مـــن الــصورة الذي يكون فيه المشبه به محذوفا.

لقد زاد البحتري الصورة روعة وجمالا حين مزجها بالبديع، لتبدو واضحة ظاهرة في إطار الفهم، عميقة في إطار المعنى. فصورة المشابهة للقمر تشيع في الأجواء الغزلية التي تنعطف إلى مجالات وصف حسن المرأة وجمالها، أما أن يكون الممدوح مشبها بالقمر، فهــذا ما لا يلمحه الباحث إلا نادرا. فربما تستدعي هذه الخلفية المعرفية للمتلقي وضاءة الوجه، لكن المتبحر في الصورة تجعله يفسر ذلك بأن القمر من شأنه أن يزيل الظلمة، أما الممدوح فأزال عسر الزمان، وجعله ليّناً. وهذا ما يظهر من خلال التضاد؛ فهو أبيض مشعّ؛ أي قادر علـــى جلاء الظلمة الكامنة في دجى الزمان الفاحم الغربيب. وعلى هذا تبدو الاستعارة ذات وظيفـــة دلالية عميقة، ويبدو البديع ذا وظيفة تحسينية ودلالية عميقة أيضا تجعل القارئ ينصرف إليها.

أما في جوانب الاستعارة الأخرى، فنلحظ تأثره بالرباعي في كتابه الصورة الفنيـــة السالف الذكر من حيث تقسيمها ودراستها، وربما كان دافعه إلى ذلك إيجاد المماثلة في الإطار الفني بين البحتري وأبي تمام من حيث وجود الأنواع الاستعارية جميعها عند البحتري؛ مـــن تجسيم وتجسيد وتشخيص. ورغم ذلك كله يبقى منهج أبي تمام الاســتعاري مباينـــا لمـــنهج البحتري، وربما يعود ذلك إلى تباين الخيال الفني للشاعرين، إضافة إلى تبـــاين مرجعياتهمـــا الثقافية.

---

[1] حسن ربابعة، الصورة الفنية في شعر البحتري، ص316.

ولعل من أهم أنواع الصورة الفنية التي التفت إليها النقاد قديما وحديثا الاستعارة، لذلك فإن الباحث سيفردها بدرس يختص بها دون أن يفصلها عن الصورة الفنية العامة التي تشكل الأصل الذي انبثقت عنه.

الاستعارة :

تعد الاستعارة الأساس الفني الذي يضم في أحشائه القضايا الفنية التي تعرض لها الباحث في هذا الفصل؛ فهي تشمل الغموض والصنعة في آنٍ واحد، لا سيما أنها القضية الكبرى التي نهض عليها فن أبي تمام، وخالف فيها طريقة العرب في الاستعارة، أو خالف ذوقهم التقليدي في فهم الاستعارة، " فهي أساس الحملة التي شنّها المحافظون على شعره والتي تتردد أصداؤها في كتاب الموازنة "[1]، حينما أصدر عليها حكمه قائلاً: " إنّ أبا تمام عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة "[2]. ومن هنا يبدو الأساس الذي كان يتخذه المحافظون من النقاد القدماء جلياً واضحاً، فما وافق من الاستعارات طريقة العرب استحسنوها، وما خالفها استبعدوها وذموها، بل إنهم تجاوزوا ذلك إلى أن يقيدوا الشاعر بالأشياء المستعارة؛ لذلك ذموا استعارات أبي تمام؛ "لأنه جعل لريح الصبا يدا، وللماء خلقاً، وجعل السحاب ترتدي البرق، والروض يرتدي البقل، وجعل للرياض بطونا تحمل، وأسند الطهر والخيانة لليوم، ووصف الخمر بأنها صعبة المراس سيئة الخلق، وذلك لمخالفته تعريفات الاستعارة "[3].

ومن الملاحظ أنَّ هذه الأمثلة جميعها تنتمي إلى صبغ واحد هو ما أُطلق عليه في النقد الحديث "التشخيص" حيث يضفي فيه الشاعر الخصائص والصفات الإنسانية على المحسوسات

---

(1) يوسف خليف، في الشعر العباسي، ص103.

(2) الآمدي، الموازنة، ج1، ص23.

(3) عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص195.

والمجردات. وقد وعى النقاد القدماء هذا الصنف الاستعاري فأطلقوا عليه الاستعارة، وأدخلوه في باب الاستعارة المكنية التي كانت مرفوضة عندهم؛ لأنهم ينظرون إلى الاستعارة على أنها الدرجة الأخيرة من درجات التشبيه حيث يحذف فيها أحد طرفيه[1] مع إبقاء أحد لوازمه التي تدل عليه، وبذلك يتحصل مبدأ المشابهة والمناسبة التي ألحَّ عليه المحافظون وعبر عنه الآمدي بقوله محدداً الاستعارة: " وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كــان يقاربــه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه "[2].

ومن هنا تغدو طريقة العرب في الاستعارة هي الأساس الذي يجعله يستجيد اســتعارة ويذم أخرى، وهذا ظلم وإجحاف، فمن من الناس يستطيع أن يدّعي أنه يملك طريقة العرب في الاستعارة؟ ثم إنَّ مثل هذه الأسس تحد من حرية الفنان وإبداعه وخياله، وبالتالي يُحدُّ تفكيــره فلا يدع مجالاً للإبداع وإضافة الصور والمعاني الجديدة إلى قاموس العرب. بل إنّي لأزعم أنّ نظرية عمود الشعر التي جاء بها المرزوقي أدت إلى أن يتقوقع الشعر في مكانه، ويسير على وتيرة واحدة في البناء إلى زمن بعيد. فكما قيل إنّ السكاكي جمدّ البلاغة أقــول: إنّ عمــود الشعر هو الذي جمدّ الشعر العربي بناءً وأسلوباً لفترة طويلة، ولو بقي الشعراء ينظرون إليه في أشعارهم لما لمحنا هذه المحاولات التجديدية الشعرية حتى في العصر الحديث. فما دام هذا المصطلح بأسسه وأصوله وضعه المرزوقي نتيجة استقرائه للشعر القديم، فلماذا نفرض على أنفسنا مثل هذا القيد الذي يجعل الشعر يسير على نمط معين لا يخالفه، ويغلق بالتــالي بــاب ابتداع المعاني والصور؟.

---

(1) انظر، يوسف خليف، في الشعر العباسي، ص103.

(2) الآمدي، الموازنة، ج3، ص266.

وعوداً على بدء فإنّ الاستعارة هي الركن الأساسي الذي ينهض عليه الشعر المحدث عامة وشعر أبي تمام خاصة؛ لأن الشاعر إنما يلجأ إلى مثل هذا الأسلوب حينما لا تستطيع اللغة العادية التعبير عن هذا المعنى الذي يعمد إليه الشاعر بطريقة مباشرة. ولما كان الخيال هو الأساس الذي ينهض عليه الشعر كان من الطبيعي أن يجنح إلى الأساليب البيانية متجاوزاً حدود اللغة العادية لتصبح بذلك بنية أساسية تشكل النسيج العام للقصيدة، فهي ليست ذات دور ثانوي يعمد إليه الشاعر لتحسين الكلام- كما كان يعتبرها القدماء فأدخلوها في باب البديع- إنما هي أساس تتشكل منه القصيدة، "إنها لحمه ودمه وحاملته إلى الآفاق البعيدة والأغوار العميقة، وهي في الوقت نفسه تنظم العمل الشعري، وتحدث نوعاً من التزاوج والتفاعل في حالات التوافق والتضاد بين المشبه والمشبه به"[1].

ولما كان أبو تمام مبايناً في منهجه الاستعاري لمنهج العرب القدماء القائم على التشابه والمماثلة والارتباط بالواقع، بحيث لا تستطيع أن تستخرج الكثير من أوجه التشابه في استعاراته إلا بعد جهد وعناء، وطول تفكر وتدبر. فهي استعارات تقوم على التشابه البعيد لا القريب، وتتجاوز العلاقات الخارجية إلى الداخلية؛ لذلك أخذ معظم النقاد يثلبونها ويذمونها كما نجد عند الآمدي وعبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي وغيرهم؛ لذلك تعرض نقاد العصر الحديث لدراسة هذه الاستعارات بصورة غير مباشرة من خلال تعرضهم لنقد الكتب القديمة التي تعرضت لشعر الطائيين كالموازنة، والمثل السائر، ودلائل الإعجاز، وسر الفصاحة، وغيرها. ومصداق ذلك أننا لا نجد كتاباً مستقلاً يتحدث عن استعارات أبي تمام، بل إن ما نجده هو شذرات من بعض الكتب التي تشكل أجزاء من فصول، كما نجد عند الربداوي، وعند وفاء شهوان في كتابها: "ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية"

---

(1) عبده بدوي ، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، ص194

وكما نجد أيضاً عند فيصل سليطين في كتابه "أبو تمام في دائرة الضوء"، ولعل الطابع العـــام لبعض هذه الكتب لا يتجاوز النظرة العامة للنقاد القدماء في أغلب الأحيان، ومصداق ذلك مـــا نجده في كتاب الدكتور عبد الفتاح لاشين الموسوم بـــ "الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام".

محمود الربداوي:

ومن النقاد الذين تعرضوا للحديث عن استعارات أبي تمام أيضاً محمـــود الربـــداوي، لكنه لا يتعرض لها بالدرس والتحليل، إنما نجده يقصر حديثه على آراء النقاد القـــدماء فـــي مذهب أبي تمام الاستعاري، ويوافقهم على غرابتها معتمداً في ذلك على آرائهم نفسها، فيقول: " ولكن مذهبه في الاستعارة كان من الغرابة بمكان بعيد، جعل بعض المشتغلين بالنقد يقارنون بين استعارته واستعارات القدامى من فحول الشعراء، كالمقارنة التي عقـــدها البـــاقلاني فـــي إعجاز القرآن بين استعارات امرئ القيس وأبي تمام "[1]. وحبذا لو استند الربداوي في حكمه هذا إلى أساس معين سليم، لكنَّ أساسه كان هو الاستناد إلى رأي القدماء، فلو تعرض مثلاً إلى بعض الاستعارات التي أجمع بعض النقاد القدماء على غرابتها وعرضها على عقله وذوقـــه، وأخضعها لخبراته ليتبين صحة هذا الحكم من خطئه، وصحيحه من زائفه.

فما اعتبره النقاد القدماء غريباً هو غريب عنهم في ذلك الوقـــت، إذ كـــانوا يعـــدون التشخيص استعارة غريبة، لأنه يجنح فيه إلى خلق علاقات جديدة تباين الواقع التقليـــدي فـــي الاستعارة، وما يكون غريباً ليس من الضرورة أن يكون مستغلقاً، فما هو غريب عنهم مألوف بالنسبة لمن بعدهم؛ لذلك نجد المعري يعتبر أبا تمام الرائد الأول للاستعارات العميقة[2]، فجاء

---

[1] الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص35، نقلا عن أبي العلاء المعري، النظام في شرح ديوان ابي تمام، ج2، لوحة 177 ب

أسلوبه في تناوله لها جديدا، " فما كان منها جديداً أشار إلى حديثه، وإلى انفراد أبي تمام بـــه، وأنه لم يسبق إليه. وما كان منها قديماً ونقله الطائي من استعارات مَنْ سبقوه نـــوه المعـــري بذلك"[1]. وهذا يعني توخيه للموضوعية في تناوله لهذه الاستعارات، وهذا يبرز من جانب آخر انفراد أبي تمام بالتميز في إبداعه للعديد من الصور الاستعارية التي لم يسبقه إليها الـــشعراء، لكنه لا يعني نفي الغموض الذي تتمتع به الكثير من صوره.

ويعمد الربداوي إلى إيراد واحدة من استعارات أبي تمام التي لم يستحسنها النقاد ليتبين فيها مذهب أبي تمام في الاستعارة المخالف لمذهب القدماء[2]، وهو قوله[3]:

يـــا دهـــرُ قـــوِّم مـــن أخـــدعيك فقـــد أضـــججتَ هـــذا الأنـــامَ مـــن خُرقـــك

فقد أشار إلى تناول العديد من النقاد القدماء لهذه الاستعارة، واستقرأ ديوان أبي تمـــام فوجده مولعاً باستعارته للفظة (أخدع)؛ لذا أورد الأبيات التي تكررت فيها هذه الكلمة، ثم بـــدا له أنَّ أبا تمام مسبوقٌ إلى هذا الاستعمال ببيت الصمة القشيري والفرزدق. ويبدو أنَّ أبا تمـــام لم يوفق بهذا الاستخدام حسب الربداوي الذي يوافق آراء القدماء[4].

ويفسر الربداوي هذا الإغراب الذي يشيع في استعاراته بطول استعماله للاســـتعارة والألفاظ والمعاني المجازية بحيث أصبحت تكتسب لديه معاني جديدة تمتزج فيهـــا المعـــاني الأصيلة والمجازية. ونظراً لكثرة استعماله لهذه المعاني فقد أصبحت واضحة في ذهنه وضوح المعاني الحقيقية مؤدية للمعاني التي يقصد إليها، لذلك بثها في استعارته على اعتبار وضوحها في أذهان الناس، فكثرت استعاراته، وبدت لديه واضحة قريبة رغـــم بعـــدها عـــن أذهـــان

---

(1) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص37.

(2) انظر، الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، ص39.

(3) لم أعثر على هذا البيت في ديوان أبي تمام.

(4) الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص39– 41.

المتلقين[1].ولعل هذا التوجيه يحمل قدراً من الوجاهة والصواب في تعليله لهذه الظاهرة، ولكن أن يظن أبو تمام أنَّ عموم الناس يفهمون هذه الاستعارات فهذا مما لا أوافق فيه الربــداوي؛ لأنَّ الفنان جزء من المجتمع يعرف تباين مستوياتهم العقلية، ويعــرف أنَّ الــذين يتــصدون لدراسة الشعر ليسوا على درجة واحدة من العلم والعقل والذوق؛ لذا كان يخص باستعاراته فئة من الناس على قدر من الثقافة والذائقة النقدية، ولا ننسى أنَّه كان شاعر بلاط مثقفــاً بثقافــة واسعة، وبالتالي فإنه لا يقرض الشعر لعامة الناس، إنما يخص به طائفة معينة وخاصة فــي مذهبه الاستعاري.

لقد أغفل الربداوي في دراسته للاستعارة السابقة مناقشة آراء القدماء، والبحــث فــي الأسباب التي تجعلهم لا يستجيدون مثل هذه الاستعارة. ثم إنه لــم يتعــرض لتحليــل هــذه الاستعارة حتى يتبين مناسبتها وقربها من غرابتها وتقعرها. فالقــدماء لــم يــستجيدوا هــذه الاستعارة؛ لأنها استعارة قائمة على التجسيم الذي يتقاطع مع التشخيص الذي اعتبره النقاد من قبيل الاستعارة الغريبة، فالتجسيم والتشخيص يتشابهان في الوظيفة لكنهما يتباينــان فــي أنّ التجسيم يختص بأنسنة المعنويات، والتشخيص يختص بأنسنة المحسوسات. وهذه الاســتعارة قائمة على التجسيم حيث جعل الدهر إنساناً له أخدعان لذلك استخدم له أسلوب النــداء الــذي يختص بالإنسان.

إن النظرة الحديثة للاستعارة تتجاوز عالم الواقع لتعول علــى الخيــال، وتتجــاوز العلاقات الخارجية إلى الداخلية " فالنظرة الفنية تعدها رباطا داخليا يعمل عن طريق الخيــال على جمع عالمين متغايرين غالبا، ودمجهما معا، وتصييرها عالما ثالثا موحدا "[2]. فقد جاءت

---

(1) انظر، الربداوي، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، ص41- 42.

(2) الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، ص53.

هذه الاستعارة لتعقد مقارنة بين الدهر والإنسان، رغم أنهما ينتميان إلى عـــالمين متغـــايرين، وحّدهما الخيال الذي جعل الدهر محسوسا كالإنسان بدافع إيجاد المماثلة بينه وبـــين الإنـــسان ناقص الكمال، ذي الأخدعين الأعوجان. فالمعنى الذي تحمله هذه الاستعارة، يتجلى فـــي أنَّ الدهر أخرق يتقلب ويتغير فلا يدوم على حال، لذلك يدعوه إلى الاستقامة والثبات. ولما كانت الدعوة لا تكون إلا للعاقل فقد جسَّم الدهر بصورة إنسان له أخـــدعان مُعوَجَّـــان دعـــاه إلـــى تقويمهما.

عبد الفتاح لاشين:

يخصص لاشين فصلاً للاستعارة يقصرها على محاولة جمـــع آراء القـــدماء فـــي استعاراتٍ لأبي تمام بين مؤيد ومعارض، ثم يميل إلى رأي أحدهما دون أن يتـــرك تبريـــراً مقنعاً، والشاهد على ذلك تعليقه على استعارة ماء الملام في بيت أبي تمام[1]:

لا تَـــسقني مـــاءَ المـــلام فـــإنني صـــبٌّ قـــد اســـتعذبتُ مـــاءَ بكـــائي

حيث يستعرض آراء القدماء فيها من مؤيد ومعارض، فاستعرض ما قالـــه الـــصولي والآمدي، وابن سنان الخفاجي، والسكاكي، والقاضي الجلبي، والشهاب الخفاجي، ثـــم يعلـــق عليها قائلاً: "وهكذا نجد تباين النظر في استعارة "ماء الملام" فمن مستحسن ومـــن مـــستقبح، ومن واقفٍ بين هذا وذاك، ولكل فريق وجهة، ولكل جماعةٍ حجة ونظر، وما كان أغنى أبـــو تمام عن الوقوع في هذا الخطأ بل الخطيئة التي جعلته مضغة في الأفواه، وكان فيها بين شقَّي الرحى، الرحيم فيها قاسٍ، والرؤوف فيها غليظ. ولو استبدل بالكلمة غيرها فقال: "لا تـــذقني ماء الملام" لأراح واستراح، ولقبلها النقاد والبلاغيون وهم في كامل الرضا وتمـــام القبـــول،

(1) أبو تمام، الديوان، ج1، ص22.

ولكنه كان حريصاً على أن لا يتناول إنتاجه بالتعديل أو التبديل، ويجب أن يظلّ كمـــا هـــو، ويراه – وهو كذلك – يمثل فترة زمنية من صناعته العقلية والفكرية"[1].

ولعل من الواضح أن الدكتور لاشين ارتكز في ذلك إلى ما قاله ابن الأثير في تعليقـــه على هذه الاستعارة دون أن يتجاوزه بتعليق أو تسويغ، حيث يقول: "وما بهذا التشبيه عنـــدي من بأس، بل هو من التشبيهات المتوسطة التي لا تُحمد ولا تُذَمّ، وهو قريب من وجه وبعيـــد من وجه.

أما سبب قربه فهو أن الملام هو القول الذي يعنف به الملوم لأمر جناه؛ وذلك مختص بالسمع، فنقله أبو تمام إلى السقيا التي هي مختصة بالحلق، وكأنه قال: لا تذقني الملام، ولو تهيـــأ لـــه ذلك مع وزن الشعر لكان تشبيهاً حسناً، لكنه جاء بذكر الماء، فحط من درجته شيئاً، ولما كان السمع يتجرع الملام أولاً كتجرع الحلق للماء صار كأنه شبيه به، وهو تشبيه معنى بـــصورة. أما سبب بعد هذا التشبيه فهو أنّ الماء مستلذ، والملام مستكره، فحصل بينهما مخالفة من هذا الوجه"[2].

فتأثره بابن الأثير واضح لا يحتاج إلى تعليل، فهو لم يزد شيئاً على ما جاء به، بـــل وافقه موافقة تامة دون تعليل، وهو بذلك لم يزد على أن جمع آراء النقاد في الاستعارات التي يتناولها.

ومن النقاد المعاصرين الذين تابعوا القدماء في بُعد هذه الاستعارة محمد مندور، حيث لم يسوغ لأبي تمام التعبير عن الشيء المر بالماء العذب، فهي استعارة تقوم على المنـــافرة لا

---

(1) عبد الفتاح لاشين، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعـــارف، مـــصر، 1986، ص139.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص152– 153.

المشابهة، وبالتالي فإنّ صنعته باطلة[1]. وتبدو نظرة لاشين ومندور إلى هذه الاستعارة قديمة لا تمت بصلة لناقد ذي رؤى حديثة؛ لأنه يبحث عن واقعية الأشياء في تعامله مع الاستعارة السابقة. وقد أخذ عليه الدكتور عبد الله المحارب مآخذ على هذا الرأي؛ حيث يراه أقدم من القدماء في ذلك لأنَّ حلاوة الأشياء ومرارتها لا تخضع للواقع في الشعر، لأنه خيال، بل قد تخضع للحالة النفسية التي تتداخل فيها خصائص الأشياء، فيصبح الحلو مراً والمر حلواً، فاستعارة أبي تمام تتخطى حواجز الدلالات التقليدية. ويلفت المحارب الانتباه إلى الجناس الواقع في هذا البيت بين ماء البكاء وماء الملام، فيرى أن الشاعر جاء بماء الملام ليحدث مجانسة بينها وبين ماء البكاء[2].

ولعل هذا التوجيه يحمل قدراً من الصواب في بعض جوانبه؛ لأنَّ هذه الاستعارة تعرض لحالة من اللوم والعتاب في الصبابة والحب، وهذه الحالة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر؛ فهو يعاني ألواناً من التعنيف واللوم على هذا الحب؛ لذلك بدا رافضاً لماء الملام لأنه يمارس ضغوطاً نفسية عليه ذات وقع سلبي، لذا رفض قبوله بأسلوب النهي (لا تسقني)، ولما كان اللوم على هذه الحالة فإن دموعه التي تنتج عنها لا تبدو ذات مذاق حلو مستعذب لذلك رفضها، أما ماء البكاء الناتج عن الصبابة والهوى فيبدو ذا وقع حسن على الشاعر حتى لو كان الشاعر فيها معذباً يكتوي بنار الهوى لذلك جعلها مستعذبة. وبذلك بدا أبو تمام بارعاً في إحداث التوازن في هذه الصورة بين ماء الملام وماء البكاء، فما دام استعذب ماء البكاء، فإنه يطلب المزيد منها لأنها تزيد في حرارة الحب، أما ماء الملام فتحدث الأثر المناقض لذلك، لذا رفض شربها رغم أنهما دموع في الحالتين. لذلك فإنّ الباحث يميل إلى رأي المحارب؛

---

(1) انظر، محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص98.

(2) انظر، عبد الله المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، ص464.

لأنه يراعي الحالة النفسية للشاعر في هذا البيت. ووفق ذلك لا يبدو أبو تمام قاصدا إحـداث المجانسة في هذا البيت، بل إن انصهار الموقف الانفعالي مع خياله هو الذي ولَّد هذه الصورة، وبذلك يخالف الباحث المحارب في الجانب الثاني من رأيه.

فيصل سليطين:

ومن النقاد المحدثين الذين تصدوا لدراسة هذه الاستعارة فبدوا أكثر جرأة في تعاملهم معها فيصل سليطين، حيث يقول: "الدهر زمن معقول، ولفهم المعقول شخص أبو تمام الزمن فأعطاه صورة الإنسان (يا دهرُ) نداء، وغير العاقل لا يُنادى، ولا يؤمر؛ لذا احتاج إلى صورة إنسانية من ميزات كمالها شموخ العنق وارتفاع الرأس باستقامة الأخدعين اللذين يدل اعوجاجهما على نقص في كمال الصورة، والحكمة تقول: كل ذي عاهة جبار، لذا طلب من الدهر الاستقامة وكنى عنها بالأخدعين ليرفع عن البشر شرور أنفسهم التي أثقلت كاهلهم، فكثر ضجيجهم وتعالت أصوات شكواهم من الدهر والفساد فيهم"[1]. وبهذا فإن سليطين لم يركن في تحليله إلى رأي الآمدي ولم يتقوقع خلفه، بل تصدى لهذه الاستعارة، ولبعض الاستعارات الأخرى التي اعتبرها الآمدي غريبة، وخصص لذلك فصلاً سماه "الآمدي وقبيح الاستعارة عند أبي تمام". وقد مثلنا لتعامله مع الاستعارات الغريبة بالنموذج السابق، حيث أبرز الوجوه الفنية لإبداع أبي تمام من خلال إبراز ظاهرة التجسيم " ودور العقل في صياغة مثل هذه الصورة القائمة على المناسبة".

ومما يزيد الأمر جلاء أن نستعرض نموذجاً آخر من الاستعارات التي خالف فيها الآمدي في قول أبي تمام[2]:

---

(1) فيصل سليطين، أبو تمام في دائرة الضوء، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007، ص186.

(2) أبو تمام، الديوان، ج3، ص74.

تحملتُ ما لــو حُمِّــل الــدهرُ شــطره   لفكَّـــر دهـــراً أيُّ عبأيـــه أثقـــل

فقد اعترض الآمدي على هذه الاستعارة، ورأى أنَّ من الأليق أن يقول: لتضعضع أو لانهدَّ. لكن فيصل سليطين رأى في إبداع أبي تمام إفساداً لــرأي الآمــدي؛ لأنهــا اســتعارة مستساغة لا غريبة أو قبيحة، لذلك تعرض لها بالتحليل قائلاً: " فهو يخاطب الإنسان المواجه لصعاب الحياة (تحملتُ) لإبراز عظمة الإنسان من جهة، ودور العقل والصبر في صنع هــذه العظمة، ولا صبر من غير العقلانية؛ لذا جسَّد هذه الاتجاهات الثلاثة – عقلانية، صبر، عظمة – في عظمة تفوق عظمة الإنسان، فشخص الزمن في صورة عاقلة وفكرة متأنيــة صــابرة، تكسب الزمن صفة الخلود"[1].

فقد أصبح من الواضح أنّ دافع الآمدي للاعتراض على هذه الاستعارة هو ما فيها من تشخيص، لذلك أخذ يضع البدائل التي تجنبه تشخيص الدهر بالإنسان الذي يتفرد بالفكر.

ولعل استيحاء أبي تمام للدهر جاء من قبيل المبالغة بقدرة الشاعر على الــصبر فــي وجه المصاعب والمتاعب التي يواجهها في الحياة حتى أصبح الدهر ذو القــوة والجبــروت يتفكر في هذه العزيمة الماضية.

وخلاصة القول أنَّ موقف النقاد المحدثين من الاستعارات بشكل عام ينبغي ألا يكــون اتباعياً تقليدياً، بل ينبغي أن يكون يقينياً نابعاً من عقلية فذة، وذوق حضري حديث تتسع معــه خيالات الناقد وثقافته وطريقة تعامله مع النصوص لتستوعب إبداع الشاعر وخيالاتــه التــي تشكله.

---

[1] فيصل سليطين، أبو تمام في دائرة الضوء، ص187.

الاستعارة في شعر البحتري:

أما الاستعارة في شعر البحتري فلم أجدها حظيت بكبير عناية من النقـاد المحـدثين، وربّما يكون السبب الكامن وراء ذلك ما شاع عند النقاد القدماء من أنَّ الاستعارة عند البحتري كانت تقليدية، تتوافق والأساس المتعلق بها في عمود الشعر، وهو مناسـبة المـستعار منـه للمستعار له؛ لذلك أصبح لديهم شعور بأن لا فائدة جديدة تُرجى من دراستهم لهذه الاستعارات.

أضف إلى هذا السبب أنَّ الفن البلاغي الشائع في شعر البحتري هو التشبيه الذي أُثر عن القدماء إكثارهم فيه. وبذلك تكون استعاراته قليلة إلى جانب تشبيهاته. ومما يضاف إلـى ذلك أنَّ النقاد ألحوا على مسألة جمالية ألفاظ البحتري؛ لذلك عنوا في دراسـتهم لاسـتعاراته بجمالية تلك الألفاظ من حيث البساطة والملاءمة. أما المعاني فقد وقفوا عند قـشورها غيـر عابئين بفنيتها وعمقها، وربّما يكون السبب وراء ذلك؛ أنهم قصروا الإبداع في المعنى والعمق على أبي تمام فجعلوهما خاصته، أما اللفظ فشأن البحتري.

لقد أدرك بعض النقاد هذه الحقائق لكنهم لم يلتفتوا إليها في دراساتهم إلا قلـيلاً عنـد تصديهم لدراسة مواقف بعض النقاد القدماء من شعر أبي تمـام والبحتـري، ومـن هـؤلاء الدكتورة وفاء شهوان، حيث تصدت لدراسة موقف ابن الأثير من شعراء المعـارك النقديـة الثلاثة؛ أبو تمام والبحتري والمتنبي، ولما كان البحتري هو خاصتنا في هذا الحـديث، فإننـا سنقصر حديثنا عليه من حيث: كيفية تعامل ابن الأثير مع استعارات البحتري؟ والأهم من ذلك هو كيفية تعامل وفاء شهوان مع موقف ابن الأثير، ومع استعارات البحتري في الوقت نفسه؟

وفاء شهوان:

كشفت شهوان عن موقف ابن الأثير من الاستعارة الذي يقصرها على المعاني العميقة والمخترعة والجديدة والمولدة في إطارها الفني المحدود[1]؛ أي أن ابن الأثير بعبارة أخرى يستجيد استعارات أبي تمام ومنهجه فيها، ويعجب بكل استعارة تأتي على نمطها، وبالتالي فإنه يفضلها على استعارات البحتري، لأنها لا تحقق الأسس التي وضعها للاستعارة. ومن الاستعارات التي تصدى لها قول البحتري[2]:

وصاعقةٍ في كفه ينكفي بها   على أرؤس الأعداءِ خَمسُ سحائبِ

فقد التفت إلى حسن سبك هذا البيت دون النظر إلى استعارته، يقول: " وهذا من النمط العالي الذي شغلت براعة معناه وحسن سبكه عن النظر إلى استعارته، والمراد بالسحائب الخمس الأصابع"[3]. ولعل وفاء شهوان اقتبست تعليقه على هذه الاستعارة وغيرها من الاستعارات لتكشف عن منهجه في التعامل مع هذه الاستعارات التي لا يعبأ بلبابها، إنما ينظر إلى قشورها المتمثلة بالسبك دون أن يكشف عن جمالية الاستعارة بصورة تحليلية. تقول:" فهو يتحاشى تحليل الاستعارة من حيث هي صورة عميقة معبر عنها باللفظ والمعنى الفنيين، إنما ركز على براعة المعنى وحسن السبك فقط، ليؤكد أن البحتري ليس له في الاستعارة بمفهومها النفسي والفني، إنما البحتري شاعر ألفاظ"[4].

---

(1) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، ص252.

(2) البحتري، الديوان، ج1، ص179.

(3) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص104.

(4) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، 253- 254.

وقد أيدت موقفها بموقف آخر حين تناول ابن الأثير استعارة أخرى للبحتري هي قوله في وصف السيف[1]:

حملـــتْ حمائلُـــه القديمـــةُ بقلـــةً   مـــن عهـــد عـــادٍ، غـــضة لـــم تـــذبلِ

فأتبعتها بقوله: "وهذا من الحسن على ما يشهد لنفسه، وكأنه قال: حملت حمائله سـيفا أخضر الحديد كالبقلة "[2]. وهي بذلك تعزز رأيها السابق. فابن الأثير يكتفي بالإشـارة إلـى براعة المعنى وحسن السبك، دون أن يلتفت إلى الاستعارة والجمال الكـامن فيهـا، ودون أن يتعرض لها بالتحليل، بل يكتفي بالإشارة العابرة التي لا تسمن ولا تطفئ تعطش القارئ لبيان براعة الشاعر الفذة، وقدرته على تشكيل استعارته بنجاح مع امتلاكه لصنعته.

ولما كشفت شهوان عن موقف ابن الأثير من استعارات البحتـري، وكيفيـة تعاملـه السطحي معها، أخذت تلتفت إلى تلك الاستعارات لتكشف عن مضمونها وجمالياتها وأثرها في المتلقي، وقد تبين ذلك بشكل واضح حين تعرضت للاستعارتين بالتحليل، فتقول معلقة علـى الاستعارة الأولى: " إنّ البحتري هنا قد أبدع إبداعاً فنياً في المعنى واللفظ، فنظم استعارة هي من خبايا العقل... إذ استعار الصاعقة للسيف وجعل أصابع الضارب سحائب، وبنى استعارته شيئاً فشيئا "[3].وتربط ذلك بقول الجرجاني، " ولم يرمها إليك بغتة، بل ذكر ما ينبـئ عنهـا، ويستدل به عليها، فذكر أنَّ هناك صاعقة، وقال: من نصله، فبين أن تلك الصاعقة من نـصل

(1) البحتري، الديوان، ج3، ص1752.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص105.

(3) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، ص254.

سيفه، ثم قال: خمس: فذكر الخمس التي هي عدد أنامل اليد، فبان من مجموع هـذه الأمـور غرضه "[1].

وقد بينت أن هذا الغرض هو" وصف شجاعة الممدوح وجأشه في الحـرب، فـسيفه صاعقة على رؤوس الأعداء، ويده سحابة في الكرم وفي الشجاعة "[2]. ولا أظـن البحتـري يعني بخمس سحائب جود الممدوح، فصحيح أن كرم الممدوح كثيراً ما اقترن بالسحب التـي تجود بالغيث، لكن لا أظن الموطن هنا يسمح بهذا التوجيه، فهو يتحدث عن موقف حرب يبرز فيه شجاعة الممدوح؛ حيث جعل السيف في يده صاعقة سَلِطة على رؤوس الأعداء.

فهذه الاستعارة فيها قدر كبير من التوفيق والنجاح؛ فالصاعقة لها بعدان: بعد خيِّـرٌ يتمثل فيما يتبعها من خير ومطر، وبعد شرير يتمثل في الضرر الذي قد تؤذي به الناس، بما تسببه من حرائق تصعق النفوس الإنسانية وترهبها، وهذا البعد هو مجال هذه الاستعارة. وقد تمثل البحتري كل هذه التوجيهات حين استعار الصاعقة للسيف وجعلها رهن إشارة الممـدوح يتصرف بها كيف يشاء.

وقد استعار السحائب لأصابع يد الممدوح، ليبين أن أيادي الممدوح التي اعتادت الكرم هي في الوقت نفسه موطن قوة وبطش على الأعداء، وبذلك يكون كرمه مقصوراً على من هم من طائفته المسلمة الذين لا نجد لهم وجود هنا.

فمثل هذه الاستعارة تثير كوامن النفس والعقل، وتصرف تفكير المتلقي؛ لذلك تبينـت شهوان أثر مثل هذه الاستعارة في نفس المتلقي قائلة: "إنَّ استعارة البحتري خلقت في نفـس المتلقي خيالاً خصباً من حيث تصور الموقف كأنه قد جُسِّم ورأته العيون، كما أثارت في نفس

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القـاهرة، 1992، ص299.

(2) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، ص254.

المتلقي أيضاً، وحفزتها على ضرورة البحث عن دلالات المحذوف، وما يوحي به ذلك المحذوف من معان خفية تتدرج بين اللفظ والمعنى في نظم الاستعارة"[1].

أما الاستعارة الثانية فبؤرتها اللون، لذلك استثمرتها للكشف عن جمالياتها. "إنّ البحتري في استعارته دمج اللون في المعركة، فجعل السيف حياً نابضاً باللون الأخضر... فهذا السيف حيٌّ بهما، بمعنى أنه دائم النزال، فحياته فيه"[2]. ومما يلتفت إليه في هذه الاستعارة أيضاً البُعد الزماني، حيث حدد الزمن الذي نبتت فيه هذه البقلة "حملت فيه من عهد عاد" فهي قديمة عاصرت الأزمان والأمجاد، وبقيت نابضة بالحياة "لم تذبل"، وحُمِلَت منذ ذلك الحين وتُعُهِّدت بالرعاية والاهتمام لتتواصل الأمجاد.

هكذا فإن تعامل البحتري مع الاستعارة لم يكن بسيطاً، إنما كان يتعمقها، فتكشف عن خلق شاعري فني فذ، وصنعة محكمة تستجلي الموقف لتعبر عنه بصورة مغرقة في الجمال، تشرح النفس، وتخلب العقل والحواس بتفاعلها معها، لكنّ هذه الصنعة هي من لون مختلف عما عهدناه في استعارات أبي تمام، لأن أبا تمام يصرف قدراً كبيراً من التفكير من صنعته لاستعارته، فينحتها بحجارة نبطية لا تدرك ببساطة.

---

(1) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، ص254.

(2) المرجع نفسه، ص255.

الفصل الثالث

التلقي البنائيّ

البناء الخارجي للقصيدة:

1.المطلع:

لم يترك النقاد القدماء قضية في شكلية القصيدة وبنائها إلا تطرقوا إليها وأولوها عناية واهتماماً، فاهتموا بمطلع القصيدة ومقدمتها وتخلصها وخاتمتها، فأدركوا أهمية المطلع وما يؤديه من قيمة في نفس السامع أو المتلقي، لذلك نادوا بتحسينه والاهتمام به، لأنه دليل البيان، والواجهة المعبرة عن مكنون القصيدة، لذلك يقول صاحب الصناعتين: " أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات، فإنهن دلائل البيان "[(1)]. والتفت القاضي الجرجاني إلى الأثر النفسي الذي يحدثه المطلع الجيد في نفس السامع فيدعوه إلى الانتباه للقصيدة، " فالشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستمليهم إلى الإصغاء "[(2)]. وتجاوز اهتمامهم ذلك إلى أن يضع ابن رشيق شروطاً خاصة بالمطلع، منها؛ أن يكون بعيداً عن التعقيد ونادراً وخالياً من المآخذ النحوية، وألا يكون بارداً[(3)].

أما النقاد المحدثون فينقسمون إزاءه إلى فريقين: فريق يرى أن المطلع هو البؤرة التي يرتكز عليها النص لذلك ينبغي العناية به، فنجاح الكاتب فيه يعني نجاحه في سائر القصيدة، بل إن استحضاره له يسهل عليه مهمة استحضار باقي أجزاء القصيدة[(4)]. ويوافقه في ذلك الشاعران رضا صافي وعادل الغضبان[(5)]. وفريق آخر لا يشترط أن يكون المطلع أول ما

---

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص489.

(2) القاضي الجرجاني، المختار من الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محيي الدين صبحي، ص 351.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 217-218.

(4) شفيق جبري، أنا والشعر، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1959، ص 63-64.

(5) يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 203-204.

ينظم في القصيدة، ومن هؤلاء حافظ إبراهيم وخليل مطران الذي استحسن صنيع حافظ واعتبره وسيلة أمان حتى لا تضعف عزيمته، دون الإجادة بعد ذلك[1]. ويبدو أن هذا الأمر لم يرق الدكتور بكار فأنشأ يقول: " وهذا فهم عجيب من مطران، لا لأنه -فيما يفهم من قوله- لا يعير اهتماماً للمطلع، بل لأنه ليس شرطاً دائماً أن يبدأ الصانع بأصعب شيء حتى يجيده، فللصناعة أصولها وأسسها، ولربما يبدأ الصانع فيما يضع بأسهل جزء وأبسطه لأن غيره يقوم عليه، ثم إن صناعة الشعر غير الصناعة المعروفة، وأنّ ما ذُكر لا يعدو أحوالاً وعادات تختلف من شاعر إلى آخر لا يمكن أن يتخذ من أحدها قانوناً عاماً ملزماً للشعراء في نظم القصيدة "[2].

والحقيقة أن صناعة الشعر ليست كأي صناعة؛ ذلك أنها تتعلق باللغة، فلا بد لمن يكتب بفن ما أن يتدرج في حديثه، فيستهله بما يوحي بالمضمون، فالشعر كالنثر يستهل بمقدمة يتدرج بها الكاتب حتى يصل إلى المضمون، ونجاحه في هذا الانتقال أو في الإيحاء بما سيتحدث عنه هو الذي يكشف عن مقدرته، وهو الذي يجعل النفوس تروق إلى الاستماع إليه. أما إذا انعدم هذا الترابط، ولم يكن المطلع حسناً، ولم يطابق فيه مقتضى الموضوع، فإن النفوس تنفر منه، وأمثلة ذلك كثيرة في الشعر العربي كقول ذي الرمة في مدح عبد الملك بن مروان[3]:

ما بالُ عينِكَ منها الماءُ ينسكِبُ　　　كأنهُ من كُلىً مَفريةٍ سَرِبُ

---

(1) محمد صبري، خليل مطران أوع ما كتب،مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1960، ص 115.

(2) يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 204.

(3) ذو الرمة، غيلان بن عقبة، ديوان ذي الرمة،ج1، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1993,3 ، ص9.

ويبدو أن الشعراء التفتوا إلى مواطن الضعف في هذه المطالع لذلك " جهدوا في أن يكون مطلع القصيدة مما يطرب له الممدوح، ويهش له، ويدعوه إلى السماع "[1].

تلقي مطالع قصائد أبي تمام:

حظيت مطالع أبي تمام باهتمام الدارسين المحدثين وأخص بالذكر هنا الدكتورة وفاء شهوان، والدكتورة يسرية المصري في كتابها: "بنية القصيدة في شعر أبي تمام".

يسرية المصري:

أما دراسة الدكتورة يسرية المصري فإنها تهتم بالمطلع كمحور تترابط دلالاته بمقاطع القصيدة، فمنها ينبثق وعنها يعبر، على أنه ينبغي التنبه إلى وجود بنيتين تحدث عنهما القرطاجني، هما البنية البسيطة والبنية المركبة[2]. إذ إنّ البنية البسيطة للقصيدة لا تهتم بالمطلع؛ لأنها تعبر عن وحدة موضوعية وشعورية يعبر عنهما الكاتب في أغراض الرثاء والغزل. أما البنية المركبة التي تتألف منها القصيدة الطويلة فإنها تشتمل على المطلع الجيد الذي ينسجم والقصيدة بشكل عام، " فالشاعر المجيد هو ذلك القادر على النفوذ من معاني جهة إلى معاني جهات بعيدة عنها من غير ظهور تشتت في كلامه "[3].

إن الغالبية العظمى من القصائد الطويلة عند أبي تمام وخاصة قصائد المديح تشتمل على مقدمات قد تكون أحادية كالطلل أو الغزل، وقد تكون متعددة تشتمل على مقدمة طللية ولوحة ظعائن ورحلة ثم مديح، لذلك فإن الباحثة جعلت من دراسة المطالع وسيلة لمعرفة "

---

(1) توفيق الفيل، القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، مطبوعات جامعة الكويت، 1984، ص 351.

(2) انظر، أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2، 1981،ص 303.

(3) يسرية يحيى المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 319.

فكر الشاعر، وكيف يلج إلى عالم القصيدة، والوقوف على البينة الهيكلية للقصيدة من خـــلال المحاور الدلالية التي تنتظم القصيدة، وعلاقة كل منها بالآخر، والعلاقة بين المحاور الدلاليـــة للمطلع وسائر المحاور داخل القصيدة "[1]. ومن هنا فإن دراستها للمقدمة الطلليـــة والنـــسيب انصبت في الإطار الرمزي لا الواقعي، وبذلك يصبح الواقع سبيلاً للنفاذ إلى الرمز، بل إنها تُعنَى بتلك العلاقة الجدلية التي تقوم بين الطلل والمرأة، وبذلك فإن فهمها لا ينصب على الفهم البسيط الساذج الذي يجعل النسيب تهيئة للمتلقي لسماع الجزء الخاص بالمـــديح. ولا تكتفـــي ببحث هذه الجدلية فقط، بل تُعنى بتفحص العلاقة الجدلية القائمة بين الطلل والزمان والمكـــان باعتبارها عناصر أساسية تشملها اللوحة الطللية. ولعل الحديث عن رمزية الطلـــل لا يعنـــي الدلالية الثابتة التي ترافقه في القصائد كلها إلى الدلالة المتغيرة، لأنه ليس وحيـــد البعـــد " إذ يتشكل الطلل لا من خلال فكرة مجردة يصوغها الشاعر على الدوام في كل المطالع، وإنمـــا يجيء كالنبت المتجدد العامر بشتى الأشكال والألوان "[2].ومن الأمثلة على ذلـــك قـــول أبـــي تمام[3]:

طللٌ عكفــتُ عليــه أســألُهُ إلـــى | أن كادَ يُصبِحُ ربعُــهُ لــي مَـسجداً
وظَلَلْـــتُ أُنـــشِدُهُ وأُنـــشِدُ أهلَـــهُ | والحُـــزنُ خِـــدني ناشـــدا أو مُنـــشدا

فليس من شك في أن طابع إضفاء القدسية على الطلل واضح في إطـــار المقاربـــة لا التطابق من خلال عنصر الإنشاد الذي أصبح كأنه قربان يُقدم إليه. ومن هنا فإن الطلل أُفرغ من دلالته الحرفية القريبة إلى النفس والعقل إلى دلالتين أخريين هما؛ أنه أصبح كالصنم الذي

---

(1) يسرية المصري، بينة القصيدة في شعر أبي تمام ، ص 327.

(2) المرجع نفسه، ص330.

(3) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 101–102.

يتعبده الشاعر، وأنه عقيدة أو ميراث للأجداد يحافظ عليه بدوام الوقوف والإنشاد[1]. وهنا يتخذ الطلل دلالة تراثية ترتبط بالمعبودات وميراث الأجداد.

أما عامل الزمن فيبدو متداخلاً مع الطلل؛ ذلك أنه يجسد حالة التغير من حالة الحيـاة إلى حالة الموت، فالزمن يمتلك قوة جبارة لا تُرد، وذلك يرتبط باختفاء المحبوبة ورحيلها[2]. ويمثل ذلك قول أبي تمام[3]:

لقد أَخَذَت من دارِ ماويَّـةَ الحِقَـبُ ... أَنُحلُ المَغـاني للبِلـى هـيَ أَم نَهـبُ

وعهدي بها إِذ ناقصُ العهدِ بَـدرُها ... مُراحُ الهوى فيها ومَسرَحُه الخـصبُ

مُؤَزَّرَةً في صنعَةِ الوَبـلِ والنَّـدى ... بِوشيٍ ولا وشيٌ وعَصبٌ ولا عَـصبُ

تحيَّر في آرامها الحُـسنُ فاغتـدت ... قرارةَ مَن يَهبى ونَجعـةَ مَـن يـصبو

فالأطلال تدخل مع الزمان في علاقة جدلية تتمثل بالسلب المتجلي في المطلع، لكـن أثره لم يتعد هذا البيت لتظهر الإيجابية من خلال التجاذب بين الطلل والزمان، حيـث يبعـث الزمن الماضي "زمن المحبوبة"، ويحيل الحاضر الطلل المقفر إلى ماض سحيق. وبذلك فإنـه يبعث الحياة في الأطلال من جديد. فالطلل في شعر أبي تمام يعبر عن اختزال للـزمن بـين الماضي والحاضر، ويوحي أيضا باتحاد اللحظتين وامتزاجهما في حركة متراوحـة، ويمثـل خلخلة لمفهوم الزمان من خلال تلك الحركة النشطة المتراوحة بين مشهد الطلل حديثاً والزمن الغابر مع المحبوبة، ومثل اختزال الزمن في الطلل في توحد اللحظتين تارة، وفـي طغيـان مشهد الحياة والحركة والحب على مشهد الخراب تارة أخرى [4].

---

(1) انظر، يسرية المصري، بينة القصيدة في شعر أبي تمام، ص 330-331.

(2) انظر، يسرية المصري، بينة القصيدة في شعر أبي تمام ، ص 333.

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 177-179.

(4) يسرية المصري، بينة القصيدة في شعر أبي تمام، ص 335.

وهذا الأمر يجلي العلاقة بين الزمان والمكان التي تقوم على التبدل والتحول، بحيث يعكس الزمان ملامح الحياة والموت والوصل والقطيعة على المكان، فيصبح المكان مظهراً لتجليات الزمان، ومما يمثل ذلك قول أبي تمام[1]:

سَلِّم على الرَّبعِ من سلمى بذي سَلَمِ　　عليهِ وَسمٌ مِنَ الأَيَّامِ والقِدَمِ

هرمتَ بعديَ والرَّبعُ الذي أَفَلَت　　منه بُدورُكَ مَعذورٌ على الهَرَمِ

فسمة الأيام تغالب المكان وتضفي عليه مسحة مما بها، فالديار كالإنسان تصاب بالهرم والضعف نتيجة بعد المحبوبة، وبهذا فإن المحبوبة تشترك مع الزمن " في كونها عامل تقادم وبلىً للطلل، فوجودها يعني الحياة للطلل، ورحيلها... يحمل الخراب والموت للشاعر"[2].

إن التوحد والتناسب بين عناصر القصيدة لا يقتصر على القصيدة الطويلة التي تُستهل بمقدمة طللية، بل تتجاوزها إلى المطالع والمقدمات الأخرى، كمقدمة وصف الطبيعة التي تقوم على عنصر التوحد بين الطبيعة بمظاهرها الخيرة والممدوح بأفعاله وصفاته، وهذا يدل على العناية بالمطالع بشكل خاص والمقدمات والأغراض بشكل عام.

وفاء شهوان:

جاء اهتمام الدكتورة شهوان بالمطلع ضمن اهتمام ابن الأثير بها أيضاً، حيث تناولت العديد من المطالع التي أجاد بها أبو تمام فناسب بينها وبين المطلع وغرض القصيدة، ومن ذلك ما قاله في مقدمة قصيدة رثائية[3]:

أَصَمَّ بكَ النَّاعي وإن كانَ أَسمَعا　　وأصبحَ مَغنَى الجودِ بعدَكَ بَلقَعا

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج3، ص 184.

(2) يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 338.

(3) أبو تمام، الديوان، ج4، ص 99.

وتشير إلى جودة هذا المطلع وحسن ابتدائه به بقولها: " وهذا من الابتداءات البليغة التي لفتت انتباه السامع، وأثرت في المتلقي، ودللت على فحوى القصيدة، إذ المعنى واضح بجلاء، فبعد سماع نبأ موت الفقيد، أصاب النفوس والآذان الصم، فكيف لا يحزن على الفقيد وقد فقده الشاعر ومات الجود بموته أيضاً؟ "[1]. فمطلع القصيدة يوحي بغرضها من خلال استحضار الألفاظ الدالة عليه مثل "الناعي"، ومثل " أصبح مغنى الجود بعدك بلقعا" "فهو يقارن بين حالتين للمجتمع، حاله في حياة الممدوح وقد غني بكرمه فاطمأن وسكن، وحاله بعد مماته وقد أصبحت مكامن الجود التي يستمد منها مقفرة لا وجود للكرم فيها، ولأن الشاعر يدرك وجوه المقارنة بين الحالتين أصابه الصمم بفقده للمرثي.

ومن المطالع الحسنة التي تستشهد بها قوله في حادثة القبض على الأفشين[2]:

الحقُّ أبلجُ والسيوفُ عوارِ فحذارِ من أسدِ العرينِ حذارِ

وقوله أيضاً في فتح عمورية[3]:

السيفُ أصدقُ أنباءً منَ الكُتُبِ في حدِّهِ الحدُّ بينَ الجِدِّ واللعبِ

حيث تكشف عن قوة هذين الاستهلالين مسترشده بقول أحمد بدوي الذي يكشف عن قوتهما " من ناحية شدة ارتباطهما بالموضوع الذي أُنشئت له القصيدة، ولما لهما من إرهاب في المعنى يناسب الموقف الذي قيلت القصيدة فيه " [4].

فالاستهلال الأول يتوافق ومضمون النص الذي يستوحي شخصية الأفشين المنافق الذي أظهر الإسلام وأبطن الكفر وعبادة النار، فضلاً عن تآمره على الدولة وتعاطفه مع مَن

---

(1) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، ص 155.

(2) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 198.

(3) أبو تمام، الديوان ، ج1، ص 40.

(4) أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، الفجالة ، 1979، ص 299.

هم مِن جنسه جاحداً الخير الذي غمره به المعتصم، لذلك بيَّن أن الحق واضح لا مراء فيه ولا يُحجب بستار، وكذلك السيوف، فهي عارية مشرعة مسلولة من أغمادها تأهباً للقتال، وهذا يتوافق مع الجملة الأولى "الحق أبلج" . وأمام ذلك يحذره من مغبة بطش المعتصم الذي لا تأخذه في الله لومة لائم. فالمطلع يشكل جملة الموضوع ولبَّ القول الذي تتفرع عنه أبيات القصيدة فلا تخرج عنه، بل تبدو اللحمة بينهما واضحة. وكذلك الأمر بالنسبة لمطلع البائية "فتح عمورية" التي يستهلها الشاعر بجملة إسمية تتوافق وزناً مع الجملة الأولى من المطلع السابق " الحق أبلج = السيف أصدق ". ولعل الابتداء بهذه الجملة يكسب المعنى صفة الثبات والديمومة، إذ تتحدث القصيدة عن فتح المعتصم لعمورية مظهرة بلاءه فيه، وهو ما يعبر عنه بلفظة السيف، فالسيف يتفوق على كل من يزعم الصدق، فهو أصدق من كتب العلماء وتخرصات المنجمين، إنه يشكل الحد الفاصل بين الجد المتمثل في نية المعتصم، وعزمه على فتح عمورية، والتغلب على كل الظروف، وبين الغزل المتجلي في سخرية الرومان من مساعي المسلمين في فتحها بأسوارها الحصينة وجيوشها الحامية ، وكتبهم التي تتنبئ بأن المسلمين لا يفتحونها قبل نضج التين والعنب. وبعد أن تم الفتح وفرح المسلمون بالنصر وأصبحت النتيجة متحققة، أخبر عنها أبو تمام في ثنايا قصيدته التي استُهلت بمطلع هو خلاصة ما في هذه القصيدة.

وما يميز هذا المطلع البناء المحكم للألفاظ، وطريقة تشكيلها، " فهي طريقة جدلية معقدة تختلف عن طريقة التفكير العربي البسيطة، وتتمثل هذه الفكرة في عرض الفكرة ونقيضها، ومن طرحهما تبرز الفكرة المنقحة، ففكرة القوة والحرب التي يرمز لها السيف، تناقضها فكرة التنجيم التي ترمز لها الكتب، ومن صراع الفكرتين يبرز اليقين، وتتأكد الحقيقة،

ويدرك الناس خسران الثانية ونجاح الأولى. ومن تقابل فكرتي الجد واللعب وتضادهما، تبرز فكرة ثالثة تقضي على التردد بينهما، وتحقق الفصل، وهي فكرة القوة الفاصلة "[1] .

إن ظاهرة الاهتمام بالمطالع تبدو واضحة في شعر أبي تمام، وذلك نابع من إدراكــه ووعيه لما سيكتبه قبل الشروع بالقصيدة، فهو يخطط لها وينظمها، ويستجمع أفكاره حولها، ثم يشرع في كتابتها بعدما تختمر في ذهنه." إن مثل هذه الابتداءات تعتمد على حد معــين مــن المعاني المشتركة بين المؤلف والسامع، فعندما يتلقاها السامع تتيقض تلك المعاني، ويــصبح الجميع في موقف واحد مشترك هو الابتعاد عن عالم الظواهر، والدخول فــي عــالم الأرواح الذي تلتقي فيه جذور التجارب الإنسانية جميعا "[2].

<u>تلقي مطالع قصائد البحتري:</u>

وإذا كانت مطالع قصائد أبي تمام قد لاقت رواجاً وقبولاً في الأوساط النقدية لعنايتــه بها، فإن استهلالات قصائد البحتري لم تجد الصدى نفسه، وربما يعود السبب في ذلــك إلــى سهولتها، يقول ابن رشيق " ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له، ثم يجيد في باقي القصيدة، وأكثرهم فعلاً لذلك البحتري "[3].

ولكن يبدو أن دافعه لهذا الحكم يعود إلى سهولة شعره، وهو ما لا يعتبر مبرراً؛ لذلك يستدرك قوله بأنه " كان يضع الابتداء سهلاً، ويأتي عفواً. وله من جيد الابتداءات كثير، لكثرة شعره "[4].

---

(1) علي عالية، التجديد في شعر أبي تمام- مطالع القصائد أنموذجاً ، مجلة العلوم الإنسانية، جامعــة محمــد خضر، سكرة، عدد7، 2005، ص10.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 310.

(3) ابن رشيق العمدة، ج1، ص 232.

(4) ابن رشيق العمدة، ج1، ص 232.

ويبدو أن هناك نقاداً آخرين لم يلتفتوا إلا لمواطن عدم المناسبة في المطلع غاضين الطرف عن جيده، ومن هؤلاء ابن الأثير " ولعل نيته من صنيعه هذا إخراج البحتري من دائرة الموازنة "[1]. وربما دفعه إلى ذلك إعجابه بأبي تمام وتعصبه له، وشاهد هذا التعصب؛ أنه حين تعرض لمطالع أبي تمام التي أورد فيها بعض أسماء النساء والأماكن المستقبح ورودها في المطلع استجادها لمكان الضرورة التي تدعو إليه، في حين أنه استقبح اسم تماضر في مطلع قصيدة للبحتري لأنه يشوه رقة الغزل لقبح معناه وثقله على اللسان[2]. ومثل هذا يشكل خللاً في المنهج النقدي الذي ارتسمه لنفسه في المطالع. وهذا لا يعني أن مطالع البحتري جميعها جيدة أو رديئة، بل وافقه الإحسان في بعضها والإخفاق في أخرى، فالبحتري " تهيأ له من الابتداءات الجيدة شيء كثير، وله استهلالاته القوية الرائعة "[3] ومن ذلك قوله[4]:

أُخفي هوىً لكِ في الضُّلوعِ وأُظهِرُ   وأُلامُ في كَمَدٍ عليكِ وأُعذرُ

فهو يستهل قصيدته بمقدمة نسيبية يعاني في مطلعها من حالتين: حالة إخفاء الهوى حين يبدو الشاعر مهيمناً على مشاعره ، وحالة إظهاره له وبوحه به حين يبدو ضعيفاً أمام سطوة الحب، لذلك يكون الحب منفلتاً من إساره، أمام ذلك فإنه يعاني اللوم والتأنيب من فئة من الناس، في حين نجد بعضهم يلتمسون له الأعذار، وإذا ما علمنا أن القصيدة في مدح المتوكل فإننا نستطيع أن ننقل تلك المشاعر إلى إطار الإيماء للممدوح بحبه له وإخلاصه في مشهده ومغيبه.

---

(1) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، ص 234.
(2) انظر، ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 123-124.
(3) انظر، صالح اليظي ، شاعرية البحتري رؤية في إبداع القرن الثالث، كلية الآداب ,جامعة الإسكنرية، 1994 ، ص 150.
(4) البحتري، الديوان، ج2، ص 1070.

ومن مطالعة الجيدة قوله في رثاء المتوكل[1]:

مَحَلٌّ علــى القــاطولِ أُخلِــقَ داثِــرُه   وعادت صروفُ الدَّهرِ جيــشاً تُغــاوِرُه

إذ يبدو المطلع متناسباً مع حالة الفقد وشدة الفاجعة التي أصــابت البحتــري بمقتــل المتوكل، فقد أُخلق هذا القصر وأصبح كالطلل البالي الذي تروده المصائب، بل إنها أصبحت كالجيوش التي تبطش به من كل مكان، وهذه الحالة من الخراب تتناسب والموت الــذي ألــم بصاحبه.

ومن مطالعه البارزة المشهورة التي استطاع من خلالها التعبير عن واقعه ودافعه لنظم هذه القصيدة ونشدانه السلو لهذا الواقع قوله في مطلع سينيته[2]:

صنتُ نفسي عمَّــا يُــدَنِّسُ نفــسي   وترفَّعــتُ عــن جَــدا كــلِّ جِــبسِ

وواضح أن مثل هذه القصيدة لم تأت إلى الوجود إلا نتيجة الحالة الصعبة التي عاناها فسببت له آلاماً نفسية، " فالمطلع يخبرنا في نحو اثني عشر بيتاً بأعماق نفسية البحتري، وما كان يشعر به من سوء حالته المعيشية، ومن تنكر الخليفة له، ومن صراعه النفسي في هــذه الحال، ومن تفكيره في وسيلة للخروج من هذه المحنة النفسية، ونفهم ضمناً من أبيات المطلع أن البحتري كان عند إنشاء هذه القصيدة قد انتهى إلى قمة الضيق بما هو فيه "[3]. فهو يشعرنا بحالته المتوترة التي وصل إليها نتيجة الواقع الأليم الذي عاناه مــن مقتــل المتوكــل وظلــم المنتصر، إذ وقف على مفترق طرق لا يدري ما يفعل، هل يبقى يعاني مغبة التذلل للمنتصر واستجدائه مع كرهه له، أم يرتحل وفاء للمتوكل؟ لذلك حزم أمره وأزمع على حفظ كرامتــه

---

(1) البحتري، الديوان ، ج2، ص1045.

(2) المصدر نفسه، ج2، ص 1152.

(3) عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص251.

والترفع عن عطايا المنتصر، فراح ينشد السلوان في الإيوان الذي يعاني من مثل ما يعاني منه الشاعر من الوحدة ، ومثل هذا المطلع يضعنا في الأجواء النفسية التي تحـوم فـي فلكهـا القصيدة.

ومن هذا كله يبدو أن بعض مطالع البحتري رغم سهولتها وبساطتها التي أشار إليهـا النقاد إلا أنها موحية معبرة عن مكنونها، منبثقة من وحي المناسبة أو مرتبطة بها كما نجد في مقدمته في الحكمة التي استهل بها قصيدة رثائية لمناسبتها لذلك الحدث الجلل، فيقول(1):

أَقصِر فإِنَّ الـدَّهرَ لـيسَ بِمُقـصِرِ   حتـى يَلُـفَّ مُقَـدَّماً بِمُـؤخَّرِ

أودى بلقمـانَ بـنِ عـادٍ بعـدَما   أودَت شـبيبَتُهُ بِـسبعةِ أَنـسُرُ

حيث ينطلق في هذا المطلع من فلسفة الحياة التي ظاهرها الحيـاة وباطنهـا المـوت المتجلي في الدهر ذي القوة والجبروت، الذي لا يبقي ولا يذر، فلم يدع سابقا ولن يدع لاحقا,إذ مهما طال عمر الإنسان، فإن نهايته الموت، ومصداق ذلك لقمان الذي عمّر سنوات طـوال، لكن الدهر تغلب عليه وانتصر. أمام ذلك فإنه يستهلها بفعل الأمر (أقصر) مخاطبا الإنسان– أيّ إنسان– الضعيف المستكين أمام سلطة الزمان.

2.مقدمة القصيدة:

تعرض النقاد القدماء والمحدثون للقصيدة العربية مـن حيـث شـكلها، أي بناؤهـا ومعماريتها، فوجدنا مؤلفات حديثة مستقلة تتناول هذه الموضوعات؛ كـ (مقدمـة القـصيدة الجاهلية) لحسين عطوان. حيث حاول هؤلاء النقاد بسط القول في بنائها الذي وإن بدا شـائعاً إلا أنه قد بدا مضطرباً لا يلائم ولا يراعي الأغراض المتعددة للشعر، لذلك من الطبيعـي أن نجد خروقات لهذه البنائية التي كشف عنها ابن قتيبة في الشعر والشعراء، حيث قال: "وسمعت

(1) البحتري، الديوان، ج2، ص 1029.

بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمى والآثـار، فبكـى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق... ثم وصل ذلك بالنسيب، فـشكا شـدة الوجـد وألـم الفراق.... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقـب بإيجـاب الحقـوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر.... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجـاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح "[1].

فهو يكشف عن الأركان البنائية التي سار عليها الجاهليون فـي قـصائدهم؛ حيـث يستهلونها باللوحة الطللية المرتبطة بالديار وآثارها ورسومها، ثم يشرع في الحديث عن حبـه ووجده وشكواه من خلال لوحة النسيب وصولاً إلى مشهد الرحلة بما فيهـا مـن صـعوبات ومخاطر وأهوال، كل ذلك ليصل إلى غرضه الأساسي وهو المديح.

وهذا البناء وإن كتب له الشيوع إلا أنه لم يشكل لازمة تنضوي تحت أعطافه الأشعار جميعها. فقد وجدنا خروقات لهذا النظام في الشعر الجاهلي نفسه وخاصة عند أكثر الـشعراء الهذليين[2]. لكن الطابع العام للقصائد الجاهلية كان يلتزم بهذا البناء، حتى أصبح سنة شـعرية لا تقتصر على زمن معين، لذلك وجدنا الشعراء الإسلاميين والأمويين يحتذون حذو الجاهليين في هذا الإطار. أما العباسيون فقد ظهر عندهم تياران؛ قديم يلتزم بالرسوم المعمارية للقصيدة الجاهلية غالبا، كعلي بن الجهم، ودعبل الخزاعي، والبحتـري، والمتنبـي ، وأبـي فـراس الحمداني. وتيار تجديدي لم يلتزم بتلك البنائية في الغالب، على نحو ما نجد عند بشار، ومسلم،

---

(1) ابن قتيبه الدينوري، الشعر والشعراء ، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، مـصر، 1966، ص 74-75.

(2) انظر: أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي، القـاهرة، 1969، ص 334.

وأبي نواس، وأبي تمام[1]. فقد وجدنا من بين هؤلاء الشعراء من يدعو إلى نبذ تلــك التقاليــد الشعرية الجاهلية واستبدال الخمر بالطلل على نحو ما يلاحظ عند أبي نواس ، وإن كان قــد التزم بالبناء القديم في عدد غير قليل من قصائده، لكنه لا يريد لهذا الطلل أن يدوم بارتباطاته البدوية الجاهلية، إنما يريد أن يظهر القصيدة بحلة عصرية جديدة، تستجلى ملمحاً شــاع فــي المجتمع العباسي يتجلى في الخمرة التي تتعارض مع الأطلال في مــدلولاتها؛ فــإذا كانــت الأطلال دلالة وفاء والتزام وتقييد، فإن الخمرة دلالة تحرر وانطلاق.

لكن هذه الدعوة لم تلق رواجاً بين صفوف الشعراء، إنما بدت سطوة النظام البنــائي القديم هي سيدة الموقف، وقد فسر الدكتور يوسف بكار ذلك بـــ "طبيعة التيار المحافظ الــذي كان يتزعمه علماء النحو واللغة ورواة الأدب، الذين كانوا يقدسون التراث القديم، ويرون في الخروج عليه جريمة نكراء"[2].

على أن بعض المحاولات التجديدية أخذت تستجلي بعض اللوحات دون أخرى علــى نحو ما نجد عند أبي تمام؛ إذ كان يكتفي في بعض قصائده بالمقدمة النسيبية، وكان يزيد فــي أخرى مشهد الرحلة إلى الممدوح . ولعل أبا تمام في هذه المقدمات بدا مجدداً لا في البناء، بل في تناوله لهذه الأشكال من المشاهد ، فلم يعد المكان في الطلل هو شغله الشاغل كما نجد عند من سبقوه، إنما نجد عنايته تنصب على وصف الأثر الذي تتركه الأطلال في نفــسه، ثــم إن عناية أبي تمام بالتجديد داخل المقدمات التقليدية انصبت على المعاني. ولعلنا بذلك أومأنا ولو

---

(1) انظر عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية والفن، المكتبة الأكاديميــة، القــاهرة، ط1، 1994، ص 387.

(2) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيــروت، ط2، 1982، ص216.

بشيء يسير إلى بعض تجديداته في الإطار التقليدي للمقدمات دون أية إشارة إلــى المقــدمات التي استحدثها بنفسه.

تلقي مقدمات قصائد أبي تمام:

التفت الدارسون في العصر الحديث إلى مقدمات أبي تمام، فــأفردوا لـــه دراســـات مستقلة في هذا الجانب؛ منها ما يتناولها ضمن حديثة عن مقدمة القصيدة بشكل عام على نحو ما نجد عند حسين عطوان في (مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول) ، ومنها ما بدت متخصصة في تناول هذه القضية عند أبي تمام على نحو ما نجد عنــد الــدكتور ســعد إسماعيل شلبي في كتابه "مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي".

حسين عطوان:

أما دراسة الدكتور حسين عطوان، فقد خصَّصت فصلاً للحديث عن مقدمات أبي تمام، وجاء هذا الفصل مجزءاً إلى ثلاثة بنود؛ أولها تعرض فيه للحديث عن الألوان المستحدثة من مقدماته. وثانيها تناول فيه مقدمة الفروسية وما طرأ عليها من تحــويرات. وثالثهــا اخــتص بالحديث عن تجديده في إطار المقدمات التقليدية.

فقد استهل الدكتور عطوان البند الأول لإيجاز القول في تناول النقــاد القــدماء لهــذه الظاهرة، فلاحظ أنهم لم يلتفتوا للحديث عن شكل المدحة وتجديد أبي تمام فيها، بل انــصرفت عنايتهم إلى الحديث عن قضايا أخرى شكلت بالنسبة إليهم بؤرة تجديد أبــي تمــام، كالبــديع والمعاني والصور. ويدعم رأيه ببسط مثال من وحي ذلك الواقع النقدي المتجلي فــي كتــاب الموازنة. فقد انصبت عناية الآمدي في ذلك على الحديث عن المعاني التي رددها في إطــار المقدمات التقليدية؛ كإحصائه لمعانيه في الابتداء بذكر الديار والوقوف بها والتــسليم عليهــا والدعاء بالسقيا لها. لكن وقوفه– أي الآمدي– على هذا الجانب جاء جزئياً لا كلياً، فلم يدرسها

كاملة، ولم يعن بالحديث عن معاناته وجهوده في التوليد والحذف والإضافة، ولم يقــف عنــد محاولاته لاستحداث مقدمات جديدة. وبذلك فإن الآمدي ليس بدعا في هذا النهج، بل إنه يحتذي حذو من سبقه من النقاد – كابن قتيبة وابن المعتز وابن طباطبا – في العناية بالقضايا التـــي شكلت جدلاً نقدياً في ذلك الوقت على حساب بعض القــضايا التجديديـــة الأخـــرى كمقدمـــة القصيدة[1].

ويلفت عطوان الانتباه إلى أن أبا تمام استحدث مقدمة جديدة تتجلى في وصفه للطبيعة برياحينها ونباتاتها وأزهارها وحيوانها وسحبها وأمطارها، وبذلك يتمايز عمــن ســبقه مــن الشعراء الذين جددوا في مجال وصف الخمرة[2]. فلعل القبــول المجتمعـــي لتجديــد هــؤلاء الشعراء لم يلق رواجاً لذلك لم تجد امتدادات لها على الساحة الشعرية، بل بقيــت محــصورة بعدد قليل منهم. أما مقدمة وصف الطبيعة فلقيت رواجاً كبيراً ؛ إذ تأثر الشعراء بأبي تمام في ذلك وفي طليعتهم البحتري، لا سيما أن أبا تمام هو " الشاعر العربي الوحيــد الــذي أصَّــلَها وأعطاها أبعادها الفنية والجمالية، وحمّلها صوراً شعرية تنبئ عن طاقة لغوية وفنية كبيـــرة، ويتبدى ذلك من خلال تشكيله لصور الطبيعة، وما أضفاه عليها من حيوية ونشاط وحركة، وما أسقطه عليها من أحوال إنسانية، فاكتسبت بذلك صورة غير صورتها الساكنة، وههنـــا تبـــدو جماليات التشكيل الشعري المتطور"[3].

---

(1) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العــصر العباســي الأول، دار المعــارف، مــصر، ص179-180.

(2) انظر حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 181.

(3) نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديـــوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 351-352.

وبذلك تبدو مقدمة أبي تمام متمايزة عما ألفناه عند الشعراء السابقين له، إذ أطل علينا بهذه المقدمة الحيوية التي استغلها في مدائحه على نحو ذكي ليزاوج بين الطبيعة والممدوح في إطار من الوحدة الكاملة.

وقد أدرك عطوان ذلك فأشار إلى أمور أخرى يتمايز بها أبو تمام عن سابقيه، فأوجز هذين الأمرين في المعاني الغامضة المبتكرة التي أشاعها أبو تمام في مقدماته الجديدة مستغلاً زخارفه البديعية في ذلك، ومبدأ المناسبة بين مقدمة وصف الطبيعة وبين موضوع المدحة بحيث لا ينفصل أحدها عن الآخر[1]. وبذلك فإن تفوق أبي تمام لم يقتصر على الشعراء العباسيين السابقين عليه أو المعاصرين له، بل تفوق على الشعراء السابقين لعصره أيضاً. فنقاد العصر الحديث حينما كانوا يتحدثون عن الوحدة الفنية والنفسية والعضوية في القصيدة العربية الجاهلية كانوا يحققون هذا المبدأ من خلال التأويل الذي قد يسلم البعض بصحته، وقد يرفضه البعض الآخر. أما أبو تمام فشهدنا عنده هذا التآلف بين المقدمة والموضوع، وخاصة في إطار مقدمة وصف الطبيعة.

هكذا التفت عطوان إلى هذه القضايا جميعها، وجلاها واقعاً عملياً من خلال استحضاره للنصوص الممثلة لها، ومن ذلك قول أبي تمام في مدح محمد بن عبد الملك الزيات[2]:

ديمةٌ سمحةُ القِيادِ سَكوبُ	مستغيثٌ بها الثَّرى المكروبُ
لو سعت بقعةٌ لإعظامِ نُعَمى	لَسَعى نحوَها المكانُ الجديبُ
لذَّ شؤبوبُها وطابَ فلو تسـ	ـطيعُ قامت فعانقتها القلوبُ

(1) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 182.

(2) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 291-293.

فهـــي مـــاءٌ يجـــرى ومـــاءٌ يليـــهِ وعـــزالٌ تُنثـــى وأخـــرى تـــذوبُ

كشفَ الرَّوضُ رأسَه واستسرَّ الـــــ محلُ منهـــا كمـــا استـــسرَّ المُريـــبُ

فإذا الـــرَّيُّ بعـــدَ محـــلٍ وجُرجـــا نَ لـــــديها يبـــــرينَ أو ملحـــــوبُ

أيُّهـــا الغيـــثُ حـــيِّ أهـــلاً بمغـــدا كَ وعنـــد الـــسُّرى وحـــين تـــؤوبُ

لأبـــي جعفـــرٍ خلائـــقُ تحكيـــــ ـــهنَّ وقـــد يـــشبه النَّجيـــبُ النَّجيـــبُ

أنتَ فينـــا فـــي ذا الأوانِ غريـــبٌ وهو فينـــا فـــي كـــلِّ وقـــتٍ غريـــبُ

فقد صرف عطوان عنايته في هذه الأبيات إلى ثلاث قضايا، أولها؛ الجهد والعناء الذي كان يبذله أبو تمام لإخراج مقدماته في أبهى صورة وأحسن رصف، ويراه في هذا الأسلوب موافقاً لأستاذه مسلم، وهذا ما يجعله يلتفت في القضية الثانية إلى تفوقه على مسلم في ناحية أخرى هي الصور التي كان يدقق في رسمها وينمق خطوطها باثا الحركة في تضاعيفها، وهو ملمح تجديدي يحسب لأبي تمام[1]. ويوضح هذا الأمر بقوله: " فأنت ترى فيها هذه السحابة في أحوالها وهيئاتها المختلفة، تراها وقد انسكب ماؤها وتدفق في الأرض جارياً، وتراها تتكاثف بعض أجزائها بعد أن انهلَّ الماء منها وتباعدت أطرافها ، وتراها وهي تقترب أجزاءً أخرى من الأرض وتتساقط قطراتها، وترى فيها كذلك هذه الورود التي تفتحت أكمامها وخرجت أزهارها على نحو ما ينزع الرجل عمامته عن رأسه، وترى فيها المحل وهو يتلاشى ويختفي مضائلاً جسمه مثلما يتوارى المتهم عن الأعين حياءً وخجلاً "[2]. فهو يتتبع مراحلها منذ تكونها حتى وصولها إلى الأرض وانتشاء النفوس بها حتى أن القلوب كادت تعانقها فرحاً وسروراً ، وهو لا يجمل القول في ذلك، بل يفصِّله مبتهجاً بما يصف.

---

(1) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 183-184.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 184.

ومن الجوانب التي لم يلتفت إليها عطوان في هذه المقدمة هذا البعد التشخيصي الـذي أضفاه الشاعر على عناصر الطبيعة فزادها جمالاً وروعة، إذ جعل الثرى مكروباً مـن شـدة العطش، والكرب إنما يصيب الإنسان فيستغيث الله لأجل التنفيس عنه. وبهذا يصبح المستغيث (الثرى) والمستغاث (ديمة) في هذه الصورة مشخصين. ولم يقتصر تشخيـصه علـى هـذه الصورة بل يعمقه في مقدمته كلها؛ فالمكان الجديب يسعى نحو السحابة، والقلـوب تعانقهـا، والروض يكشف رأسه. وبهذا يكون الشاعر قد استغرق عقل القارئ وحواسه من خلال تخيل هذه الصور ماثلة أمامه ناطقة معبرة عما يسر من إحساسات وانفعالات. وتكشف هذه الملامح أيضاً عن مدى الجهد الذي يبذله الشاعر في إخراج صوره وبراعته في ذلك.

أما القضية الثالثة التي أشار إليها عطوان في هذه الأبيات فهي محاولته الـربط بـين المقدمة والموضوع، " إذ لم يكتف بالرمز بهذه السحابة إلى العطاء الجزيل الـذي أملـه فـي ممدوحه، بل وصل بين خيرها وكرم ممدوحه وصلاً لا نشعر معه بانفصال بعـضهما عـن بعض"[1].

فقد أصبحت السحابة راوية تحكي أخلاق أبي جعفر. وبهذا فإن أخلاق المروي عنـه بكرمه وجوده يبدو متفوقاً على أخلاق السحابة؛ لأن الراوي متعجب من أخلاق المروي عنه. ومما يؤيد ذلك قوله مخاطباً الغيث في صدر البيت ومتحدثاً عن الممدوح في عجزه:

أنتَ فينـا فـي ذا الأوانِ غريـبٌ   وهو فينا فـي كـلِّ وقـتٍ غريـبُ

فإذا كان المطر غريباً عنه في الوقت الذي نزل به زمان القحط الذي أصبح فيه الثرى مكروباً، لذلك تعطشت عناصر الطبيعة والنفوس إليه، فإن أبا جعفر بدا غريباً عنهم في كـل

---

(1) حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 184.

وقت بأخلاقه وجوده. وكأنه يومئ إلى أنه يفوق كل من سبقه عطاءً، لذلك ابتسم لـــه الـــزمن وتشوق إليه وكأنه غريب يغيب زمناً كما الشتاء ثم يعود بالخير.

ومن المقدمات التي نالت اهتمام عطوان فالتفت فيها إلى براعة أبي تمام الفنيـــة فـــي إخراجها تشبيها وتشخيصاً وبديعاً، تلك الرائية الشهيرة التي مدح بها المعتصم، ومطلعها[(1)]:

رقَّت حواشي الدهرِ فهـــيَ تمرمـــرُ   وغـــدا الثَّـــرى فـــي حَليـــهِ يتكـــسرُ

فبعدما عرض للمعنى العام للأبيات، شغل نفسه بالكشف عن مظاهر الفن والـــصنعة في إبداع أبي تمام لهذه القصيدة؛ فالتفت إلى الثنائيات التضادية (الطباقية) المتجلية في ألفـــاظ (ظاهر ومضمر، والوهدات والنجاد، وظهور وبطون)، والصفة التي تنـــضوي تحتهـــا هـــذه الثنائيات هي الخفاء والتجلي.

ويتجلى غرضه من وراء ذلك في التخفف من الألوان المعقدة بإضـــفاء شـــيئًا مـــن الإشراق عليها. أما تشبيهاته فليست هي التشبيهات البسيطة التي تقوم علـــى مبـــدأ المـــشابهة القريبة الواضحة بين الطرفين ,إنما هي التشبيهات المركبة المعقدة التي تقوم على انتزاع وجه الشبه من التركيب، وهو ما يسمى بالتشبيه التمثيلي. ويمثل على ذلك بتشبيه السهول والـــتلال وهي مكتسية بالأزهار الحمراء والصفراء برايات مضر الحمر، ورايات أهل اليمن الصفر[(2)]، وهذا ما تعبر عنه الصورة في قوله[(3)]:

حتـــى غَـــدَت وَهَـــداتُها ونجادُهـــا   فئتـــين فـــي خِلَـــعِ الرَّبيـــعِ تبختـــرُ

مـــــصفرةً محمـــــرَّةً فكأنَّهـــــا   عُصَبٌ تيمَّنُ فـــي الوغـــا وتَمَـــضَّرُ

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 191.

(2) حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 192.

(3) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 195.

أما التشخيص الذي لم يلتفت إليه عطوان في المقطوعة الأولى، فإنه يوليه جل اهتمامه في تناوله لهذه المقدمة الربيعية، " فهو يتصور في البيت الأول أيام الربيع وكأنهـا العـروس تتمايل وتختال في ثيابها الزاهية وحليها المتلألئة ، ومضى في تصوره وتخيله فإذا هو يضفي على الشتاء بعض صفات الإنسان التي تتمثل في هذه اليد الكريمة التي زرع بهـا الأشـجار ورعاها حتى أزهرت..." [1]. ويستمر في سرد هذه الصور التشخيصية إلى النهاية.

فأبو تمام يولي هذا اللون من الصور جل اهتمامه، وينثرها في قصائده حتى بدا مولعاً بها؛ لذلك ألفينا النقاد القدماء ينفرون من استعاراته -كما أسلفنا- لأنه يغرب فيها، ولا يجعـل الشبه بين عناصرها قريباً، بحيث لا يدركه المتلقي إلا بعد كد ذهني وأفـق خيـالي. " لقـد استطاع أبو تمام أن يقبض على زمام اللغة ويوظفها توظيفاً جمالياً، ويـشكل منهـا صـوراً شعرية تزخر بالفن والجمال"[2].

ومن ميزات هذه المقدمة التي أحسن فيها وأجاد، وأظهر فيها مقدرة وبراعة في بـث الوحدة بين عناصر القصيدة ولوحاتها، ذلك الربط الذي يناسب فيه بين الربيع بحليه وخيراته، والصفاء الروحي الذي يعكسه على النفس البشرية، وبين المعتصم (الممدوح)، وهو ما أطلـق عليه صاحب الصناعتين "الخروج المتصل" الذي تتماهى فيه شخصية الممدوح وصفاته مـع أخلاق الربيع وسماته، وهو ما يشير إليه بقوله: " إن الأهم في هذه المقدمة هو أنه عرف كيف يلائم بين موضوعها في جملته وبين موضوع المدحة، إذ جعل الربيع مشبهاً شمائل المعتصم وفضائله من أريحية وعدل وخير ورخاء عمّ الناس في عهده" [3]. فقد خلع الصفات التي هي خاصة الربيع على الممدوح ، ونقلها من إطارها الطبيعي إلى الإطار الإنساني. وبذلك يجعـل

---

(1) حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 192.

(2) نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 319.

(3) حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 193.

أخلاق الممدوح تفوق أخلاق الربيع؛ ذلك أن الممدوح يحوز أخلاق الربيع ثـم يُفـرَد بمـدح خاص. وبهذا فإنه يجمع بين الاثنين.

ومن المقدمات المستحدثة التي يشير إليها عطوان مما لم يجرِ فيها على منهج القدماء بل اهتدى إليها بتفكيره من وحي المناسبة التي نظمت فيها، والملابسات والظروف التي كانت تحيط بها " مقدمة التنجيم " التي استهل بها قصيدته في فتح عمورية ومدح المعتصم، مستغلاً تخرصات المنجمين وتنبؤاتهم في بناء المقدمة. ويشير إلى ذلك بقوله : " ومما لا شك فيه أن موضوع المدحة هو ما حمله على اختيار هذه المقدمة له، فقد وجد بين يديه أساطير أشـاعها المنجمون وتناقلتها الألسن، وتحدث بها الناس في مجالسهم، كما وجد أن هـذه التنبـؤات لـم تصدق ولا تحققت، مما هيأ الأسباب له لكي يفيد منها ويستهل مدحته بها، فإذا هـي متـصلة بالموضوع أوثق الاتصال "[1].

لقد استغل أبو تمام مطلع القصيدة لإبطال حجج المنجمين ومزاعمهم من خلال إعلائه من شأن القوة الواقعية الصادقة مقابل زيف أخبارهم وتخرصاتهم التي تشيع في بطون كتـبهم حتى صارت معتقداً لهم يسلمون بصحته، فيقول[2]:

السيفُ أصدقُ أنبـاءً مـن الكتُـبِ   في حدِّهِ الحدُّ بـين الجِـدِّ واللَّعِـبِ

ولأن هذه المقدمة التنجيمية ترتبط بحدث جلل وإنجاز عظيم في التـاريخ العباسـي، وترتبط بواقع ملابس لظروف الحرب، فإن أبا تمام قد استوحاها، فبدت يتيمـة فـي شـعره والشعر العربي عامة، فلم تُستحضر إلا في مقدمة هذه القصيدة. وبذلك يبدو أبو تمام مجـدداً صانعاً ماهراً يحسن التقديم لفنه والربط بين أجزاء عمله.

---

(1) حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 196.

(2) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 40.

أما البند الثاني من هذا الفصل فخصصه للحديث عن مقدمة الفروسية وبروزها عنــد أبي تمام بعد أن خبت نيرانها في العصرين الإسلامي والأموي، ولم يبق منها إلا طيف خيال في مطلع العصر العباسي، ويكمن السبب في ذلك بأن " أكثرهم ليسوا من العرب الأصل، وإن كانوا من أبناء الموالي الذين كانوا يحيون في بحبوحة من العيش لا يعرفون معها غــزواً ولا إغارة، والذين لم تتشرب نفوسهم المروءة العربية، بل أُشرِبَت المجون والقصف والتحلل مــن التقاليد البدوية "[1]. ولو تأملنا بنظرة إلى الوراء واقع شعراء العصرين الإســلامي والأمــوي وكانوا قريبي عهد بالجاهلية، لوجدناهم عربا مغرقين في عروبتهم، ولكنهم مع ذلك تخففوا من هذه المقدمة. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن القضية لا تــرتبط بعروبــة الــشاعر وتعصبه لها، فضلاً عن أن شعراء هاتين الفترتين كانوا يعيشون في صراعات عديدة لا سيما أن دولتهم في طور نشأتها، أما شعراء العصر العباسي فشغلوا أنفسهم بالتجديد ومحاولة التحلل من قيود الشعر القديم، وليس مسلم وأبو نواس ببعيدين عن ذلك وخاصة الأخير منهم؛ ذلك أن طبيعة الحياة التي كانوا يعيشونها تفرض عليهم واقعاً فنياً جديداً يتماشى وحياة التــرف التــي شاعت بين ظهرانيهم؛ لذلك فإن الباحث يعارض عطوان في الجانب الأول من طرحه ويوافقه في الجانب الثاني ؛ لأن بعض شعراء بني أميه كانوا يعيشون حياة قريبة من هذا الواقع فــي قصور الخلفاء.

ويتوجه عطوان بعد ذلك إلى الحديث عن هذه المقدمة ، حيث يشرع ببيان الأســباب المؤدية إلى استعادة أبي تمام لها بعدما خبت جذوتها واختفت، فيجليها في أشــعاره الكثيــرة ونفسه الطموحة المتعطشة لبلوغ العلياء في كل شيء، فضلاً عــن اتــصاله بالــشعر القــديم

(1) حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 199.

وهضمه له وكثرة محفوظه منه[1]. ولعل هذه الأسباب ترتبط بشخصية أبي تمام، لكنه أغفل السبب الأعظم المتمثل في شغفه بالتجديد في إطار الموروث، وكأنه يريد بذلك أن يقف في مواجهة أولئك الشعراء الذين أرادوا التجديد بالتخلي عن الموروث، فيتفوق عليهم بمقدمة تلقى قبولاً مجتمعياً ونقدياً يستحضر فيها رسوم مقدمة الفروسية ولكن بذائقة طائية حديثة تستجليها وتضيف إليها وتحور فيها وتصوغها بأسلوب متين رصين.

فإذا كانت مقدمة الفروسية الجاهلية نهضت على أساس وجود شخصيتين تتمثلان في المرأة والشاعر بحيث تحاول فيها المرأة أن تثني الرجل عن كرمه، فتدعوه إلى التقتير على ضيفانه خوفاً من الجوع، أو تثني عزيمته عن الغزو والإغارة خوفاً على حياته من الهلاك، فإن أبا تمام استوحى الحوار بين الشخصيتين ولكن بمطلب جديد، تتوسل فيه المرأة للرجل كي يقعد عن السفر ويريح نفسه من مشقة الرحلة[2]. لكن النتيجة الطبيعية للرجل في الصورتين متوافقة حين يقابل هذه الدعوة بالرفض، لأن صاحب المقصد الجلل والغاية النبلية لا تثنيه عن عزمه عبارات الاستعطاف.

واستحضر للتمثيل على ذلك نصوصا كثيرة، ولما كان مقصدها واحداً فقد عمد الباحث إلى الاكتفاء بواحد منها على سبيل التمثيل ، وهو قول أبي تمام في مدح عبد الله بن طاهر[3]:

هنَّ عـواديَ يوسـفٍ وصـواحبُه	فَعَزما فقِـدما أدركَ الـسُّؤلَ طالبُـه
إذا المرءُ لم يستخلصِ الحزمُ نفـسَه	فذروتُـه للحادثـاتِ وغاربُـه
أعاذلتي ما أخـشنَ الليـلَ مركبـاً	وأخشنُ منـه فـي المُلمَّـاتِ راكبـه

(1) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 200.

(2) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة ، ص 200-201.

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 216-220.

ذريني وأهوالَ الزمانِ أُفانِها فأهوالُه العظمى تليها رغائبُه
ألم تعلمي أنَّ الزِّماعَ على السُّرى أخو النُّجحِ عندَ النَّائباتِ وصاحبُه
دعيني على أخلاقيَ الصمِّ للتي هي الوفرُ أو سربٌ تُرِنُّ نوادبه
فإنَّ الحُسامَ الهندوانيَّ إنَّما خشونتُه ما لم تُفَلَّل مضاربه
وقلقلَ نأيٌ من خراسانَ جأشَها فقلتُ اطمئنِّي أنضرُ الروضِ عازبُه

حيث يدرس هذه الأبيات من الناحيتين الفنية والموضوعية. أما الموضوعية فيبدو لوم الزوجة فيها واضحاً تحاول أن تصرفه عن غايته، لكنه يجابه هذه التوسلات بعزيمة ماضية؛ لأن الغاية نبيلة، والرجل واثق من قدرته على إنجاز مهمته، فيلجأ إلى بسط الأمثال والحكم بين يديها حتى يقنعها بصحة ما يقوم به[1]. فالشاعر ماضٍ في سفره مجابه للصعاب والتحديات التي تعترض طريقه لا يثنيه عن ذلك شيء، وهذا المضاء وتلك العزيمة يشبهان عزيمة سيدنا يوسف الذي لم تستطع النساء بجمالهن ومفاتنهن إغواءه، بل تمسك بمبدئه الذي استقر في أعماقه، "فالرجولة الحقة هي التي تتمثل في الشجاعة والفروسية والإقدام، وخوض الحروب وكسب المغانم وتحمل المكاره، وكل ما يتعلق بهذه الاعتبارات التي تصقل مواهب الرجل وتجعله أكثر احتراماً بين عشيرته وقومه"[2].

أما من الناحية الفنية، فإنه يشير إلى صياغته القوية المتينة للأبيات التي أشبهت الحجر الذي اقتُطِعَ من الصخر، تَلَوَّنَ وزُخرِف حتى استقر في أبهى صورة. أما الطباق فلم يكن هو الطباق البسيط الذي نجده عند مسلم –كما يشير– إنما الطباق الذي يعمل فيه الفكر أوقاتا وأوقاتا، لأنه خالف فيه المألوف، فطابق بين الأهوال والرغائب اللتين لا يظهر بينهما التضاد

---

(1) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 202.

(2) نوري حمودي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984، ص 244.

مباشرة، لأن الأهوال يقابلها الأمن والطمأنينة، لكن الشاعر يريــد أن يمــر بهــذه الأهــوال ويتجاوزها بهمته وعزيمته حتى يحقق الأمن بتحقيقه لغايته.

ويرتبط بالقضايا الفنية التي أشار إليها عطوان "الأقيسة الفنية التي لجأ إليهــا لإقنــاع زوجته[1]. كقول أبي تمام:

ألــم تعلمــي أن الزّمــاعَ علــى الــسُّرى   أخو النُّجحِ عنــدالنائباتِ وصــاحبه

فالعزيمة والتصميم حليفهما النجاح، وتجاوز الأهوال، والتغلب على وحش الطريــق. فهما الوسيلتان الناجعتان والجسر الذي يربط الإنسان بهدفه.

وإذا كان عطوان قد عُنِي بدراسة مقدمات أبي تمام من حيث ألوانها المستحدثة ومقدمة الفروسية وما حوَّر فيها، فإنه عني أيضاً بدراسة المقدمات التقليدية والملامح التجديدية التــي أضفاها عليها، وفي طليعة هذه المقدمات المقدمة الطللية التي عني بها الجاهليون، فوصــفوا المكان بعرصاته وآثار دياره من نؤي وأثاف ومعرس مرجل، إضافة إلى حيوانــه مــن آرام وظباء، واستحضروا أيضا السيول التي شوهت من منظر المكان. وليس من شك في أن هــذه المظاهر ارتبطت عندهم بالخراب والدمار والفناء الذي يتجلى بتعفي المكان ورحيل المحبوبة وأهلها. ومن هنا فإن عنايتهم بهذه المقدمة انصبت على المظاهر المحسوسة منها، وجعلوهــا تقليداً فنياً تستهل به القصيدة في أغلب الأحيان، لذلك شاعت وانتشرت، وأخذ الــشعراء بهــا مقلدين في آن ومجددين في آخر على نحو ما نجد عند شعراء العصر العباسي عامة وعنــد أبي تمام خاصة.

فقد أخذ يتخفف من العناصر البدوية شأنه شأن شعراء عصره، ويلــح علــى توليــد المعاني وابتكار الصور[1]. وهذا ما قد يبدو طبيعياً في ذلك العــصر؛ لأن عــرى التواصــل

---

(1) انظر حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 202–203.

أصبحت وثيقة بين الإنسان والحضارة بفعل انتشارها واختلاط الشعوب العربية بغيرها. وبذلك تضاءلت التقاليد البدوية مما انعكس على المظاهر الفنية التقليدية التي ترسم خطاها الجاهليون وتابعهم فيها العباسيون، فأصبح الإتيان بها دليلاً على مقدرة الشاعر وبراعته التي يضاهي فيها السابقين.

أمام ذلك فإننا نتلمس بعض الملامح التجديدية في المقدمات الطللية لأبي تمام مما عرضه عطوان، إذ بيّن أنه لم يعد يعنى بوصف الأطلال ، بل انصرفت عنايته إلى وصف الأثر النفسي الذي تتركه تلك الآثار، مدللاً على ذلك بقول أبي تمام[2]:

مِن سجايا الطُّلولِ ألاَّ تُجيبا ... فصوابٌ مِن مُقلةٍ أن تَصوبا

فاسألَنها واجعل بكاكَ جوابا ... تجدِ الشوقَ سائلاً ومجيباً

قد عهدنا الرسومَ وهي عُكاظٌ ... للصِّبا تزدهيك حُسنا وطيبا

حيث يبرز هذا الملمح التجديدي في تناوله لهذه الأبيات، فيقول: "فهو لا يصف الأطلال الدارسة، بل يتحدث عما يثيره اندراسها في نفسه من الآلام والأحزان، ذلك الاندراس الذي تُصاب معه بالاستعجام، بحيث لا تسمع سؤالاً ولا ترد جواباً، ولا يجد هو غير أن يسألها ويستفسر منها عن الماضي والماضين، لما به من الشوق إليهم والوجد بهم، وغير أن ينكبَّ على نفسه ويغرق في دموعه التي لا تطفئ نار أشواقه بل تزيدها اضطراماً..." [3]. فهو يدرك أن الشاعر الجاهلي لم يقصد بلوحته الطللية وصف الأطلال لذاتها، إنما غايته وصف الأثر النفسي العميق الذي تتركه حين تخلو من ساكنيها. فالمكان لا قيمة له في ذاته ، إنما تنبع قيمته مما يحدثه الإنسان فيه من أثر؛ أي بكونه حيزاً يحتضن الحدث والذكرى الجميلة.

---

(1) انظر حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 214.

(2) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 157-158.

(3) حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 213.

ففي أبيات أبي تمام نجد الذكريات تهيج مشاعره بالحزن على زمن الصبا والنضارة، ولعلنا في ذلك لا نجد عناية كبيرة منه بالمكان ومتعلقاته، وهذا يوصلنا إلى حقيقة أن " ذِكــر الأطلال ليس القصد منه التمسك بالأشكال الموروثة للقصيدة المركبة فقط، إنما وراءه هــدف أسمى وهو الإشارة إلى حالة الشاعر المحبطة، ومعاناته في ظل ظروف قامعــة "[1]. لــذلك ألفيناه يطيل الوقوف بالأطلال، وينكب عليها، حتى تحولت إلى مــسجد يرفــع فيــه صــوته متضرعاً أن تخبره بأخبار أهلها[2]. وبذلك فإنه يضفي عليها طابع القداسة، فيقول[3]:

طَلَلٌ عكفــتُ عليــه أســألُهُ إلــى   أن كادَ يــصبحُ ربعُــه لــي مــسجدا

ولم يقتصر الأمر على ذلك بل تجاوزه إلى أن جعل وقوفه بالطلل – بما يثيــره فــي نفسه من ذكريات – بوقوفه في جنة الخلد [4]. يقول[5]:

أدارَ البــؤسِ حــسَّنَكِ التَّــصابي   إلَــيَّ فــصرتِ جنــاتِ النعــيمِ

أما المظهر المعنوي الأخير، فيتجلى في أن الشعراء الجاهليين كــانوا يستحــضرونه رمزا للدمار والموت والتشويه بما يشكله من سيول تطمس معالم الديار وتشوهها. أما الشعراء العباسيون وعلى رأسهم أبو تمام، فإنهم كانوا يستحضرون صورة المطــر المفعمــة بالحيــاة والحسن والبهاء بما تنشره من أزهار ونبات[6]. وبذلك فإنهم يخالفون الجاهليين، ويكمن الفرق بينهما في أن الجاهليين حينما كانوا يقفون على الطلل كانوا يتصورن كل ما حولهم عوامــل هدم وتدمير ومظاهر موت؛ لذلك تتبعوا عناصرها– ومن بينها المطر– بمنظور منسجم مــع

---

(1) نور الدين السد، الشعرية العربية، ص264.

(2) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 218.

(3) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 101.

(4) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 219.

(5) أبو تمام، الديوان، ج3، ص 160.

(6) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 222.

تصوراتهم، أما العباسيون فانصبت عنايتهم على الجانب النفسي المرتبط بالحزن، لذلك أرادوا أن يغيروا هذا الواقع برسم صورة مشرقة للمطر المغيث كبديل لهذا الواقع.

ارتضى أبو تمام لنفسه هذا الأسلوب الذي يعنى بالأثر النفسي، ليس فقط في المقدمة الطللية، بل في مشهد الظعائن أيضاً الذي يركز فيه "على لحظة الوداع والفراق وما تثيره في نفسه من شجون وأحزان"[1]. فإذا كان الجاهليون يعنون بهذه الرحلة، بدءاً من التجهيزات التي تسبقها، إلى أن تصعد المرأة على الهودج، فيسرفون في وصفها، ويتبعون ذلك كله بتتبع الظعائن في الطريق بعدما تنطلق الرواحل، فيصفون ما يواجهها من صعوبات وأخطار. وهذه العناية بدقائق الأمور والتفاصيل تلاشت عند أبي تمام حين أخذ يهتم من ذلك كله بالجانب النفسي، أو بما يعتلج في نفسه من مشاعر حين يسمع بخبر الارتحال[2]. ويمثل على ذلك بقول أبي تمام[3]:

نسائلُها أيَّ المواطنِ حلَّتِ ... وأيَّ ديارٍ أوطنَتها وأيَّتِ
وماذا عليها لو أشارت فودَّعَت ... إلينا بأطرافِ البنانِ وأومَتِ
وما كان إلا أن تولَّت بها النَّوى ... فولَّى عزاءُ القلبِ لمَّا تولَّتِ
فأما عيونُ العاشقينَ فأُسخِنَت ... وأما عيونُ الشَّامتينَ فقرَّتِ
ولما دعاني البينُ ولَّيتُ إذ دعا ... ولما دعاها طاوعَته ولبَّتِ
فلم أرَ مثلي كان أوفى بذمةٍ ... ولا مثلَها لم ترعَ عهدي وذمَّتي

---

(1) نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 317.

(2) انظر، حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 226–227.

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 299–300.

فموقف الشاعر في هذه اللوحة هو موقف الضعيف المستكين الذي يراقب المشهد دون أن تومئ له محبوبته بإشارة توديع، فهو وَفِيٌّ أمام قلة وفائها، لذلك يسائل نفسه: "ماذا عليها لو أشارت فودعت؟" .وقد انعكس ذلك كله في نفسيته المتعبة فسخنت عيناه بالبكاء الغزير. "وواضح أنه يتحدث عن موقفه من يوم الفراق، وكيف أنه أساءه، وملأ نفسه بالحزن، وأجرى دموعه، موازناً بين شغله بصاحبته وشغلها عنه، وبين شقائه وبكائه وارتياح عذاله وسرورهم"[1].

أما مقدماته الغزلية فشأنه فيها شأن العباسيين الذين كانوا يتعففون في معانيهم، فلا يغرقون في وصف الجمال الحسي للمرأة، وبدت شخصية أبي تمام فيها مخالفة لما عهدناه عند السابقين الذين يتذللون للمحبوبة؛ فشخصيته لا تبذل فيها ولا تذلل، بل فيها حفظ للكرامة والوقار. وقد بدت هذه المقدمات قليلة في شعره، وفسر عطوان ذلك ببسطه للقطع الغزلية ونشرها في مقدماته المختلفة [2]. ويمثل على ذلك بقول أبي تمام[3]:

أرأيتَ أيَّ سوالفٍ وخدودِ	عنَّت لنا بين اللِّوى فَزَرَودِ[4]
أترابُ غافلةِ الليالي ألَّفَت	عقدَ الهوى في يارقٍ وعقودِ[5]
بيضاءُ يصرعُها الصِّبا عبثَ الصَّبا	أُصُلاً بخَوطِ البانةِ الأُملودِ
وحشيَّةٌ ترمي القلوبَ إذا اغتدَت	وَسنى فما تصطادُ غيرَ الصِّيدِ
لا حزمَ عند مُجَرِّبٍ فيها ولا	جبَّارَ قومٍ عندها بعنيدِ

(1) حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 227.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 231-232

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 384-385.

(4) سوالف: صفحة العنق.

(5) غافلة الليالي قليلة الهم، اليارق: السوار

فألفاظه ومعانيه عفيفه لا حسية فيها، ويبدو ذلك واضحاً من خلال الوصف الذي قدمه للمحبوبة في الأبيات؛ فهي " فتاة منعمة مترفة، عزيزة ساحرة، فاترة الطرف، ناصعة اللون، نحيفة القد، تتثنى كما يتثنى الغصن الطري الغض مع نسمات الصبا الناعمة اللينة، عفيفة محصنة ممنعة لا يطمع في النظر إليها إلا أعظم الرجال وأجلهم وأكرمهم، ولا يراها أحد وقور حليم أو متجبر عظيم إلا ويخضع لها ويذل أمامها "[1].

ومن المقدمات التقليدية التي استهل بها أبو تمام قصائده مقدمة الشيب والشباب، ولعل الحديث عن الشيب شاع في الشعر العربي بشكل عام، إذ كان الشاعر يتألم ويتوجع من قدومه ويُصاب بحالة من اليأس؛ ذلك أنه يؤذن بدنو الأجل وانقضاء مرحلة الشباب، وثمة سبب آخر لنفورهم منه يتمثل في انصراف النساء عنهم؛ لذلك من الطبيعي أن نجد الشعراء ينظرون إليه نظرة سوداوية شاكين قدومه، ومما يمثل ذلك أبو تمام الذي انبثق في مقدماته عن هذا الواقع، غير أنه في مقدمة قصيدته البائية في مدح الحسن بن سهل يحاول أن يقدم صورة مشرقة للشيب مفضلاً له على الشباب، مواسياً نفسه أمام لوم محبوبته له[2]. فيقول[3]:

أبدت أسى أن رأَتني مُخلِسَ القُصَبِ ... وآلَ ما كان من عُجبٍ إلى عَجَبِ
ستٌّ وعشرونَ تدعوني فأتبعُها ... إلى المشيبِ ولم تظلم ولم تَحُبِ
يومي من الدهرِ مثلُ الدهرِ مشتهرٌ ... عزماً وحزما وساعي منه كالحِقَبِ
فأصغري أنَّ شيباً لاحَ بي حَدَثا ... وأكبري أنني في المهدِ لم أَشِبِ
ولا يؤرِّقكِ إيماضُ القتيرِ به ... فإنَّ ذاك ابتسامُ الرأيِ والأدبِ

---

(1) حسين عطوان، مقدمة القصيدة، ص 232.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 234.

(3) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 109-110.

فهو يصور هذا الواقع الذي أظهرت فيه المحبوبة أسى نتيجة هذا التحول اللوني الذي أصاب شعره؛ لذلك يحاول تقديم الأسباب التي تقف وراء ذلك، وتتمثل في معاناته لخطوب الدهر ونوازله حتى أصبح يومه كالدهر. ويجنح إلى الاستفادة من حسن التعليل لتجميل صورة الشيب وتحسينها في نظر المحبوبة حين علل شيوع انتشاره في رأسه بالحكمة، وحسن الرأي والأدب. وقد نالت هذه الصورة إعجاب العسكري حتى قال: "وقد أحسن أبو تمام الاحتجاج للشيب"[1]. حقا لقد أحسن في تقديمه لهذه الصورة التعليلية للشيب، فإذا كان الشيء مرتبطاً في أذهان الناس بالعجز والضعف، فإن مفهومه عند أبي تمام مخالف للتصور السابق، فيعيده إلى الكد والتعب ومعاناته وصراعاته مع الواقع الصعب المؤلم.

سعد إسماعيل الشلبي:

ومن الدراسات التي تناولت مقدمة القصيدة عند أبي تمام، دراسة الدكتور سعد إسماعيل الشلبي "مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي" ، لكنه لم ينهج فيها نهج الدكتور عطوان من حيث تبويب هذه المقدمات في أبواب عامة ثم التفصيل فيها، لكنه يخص كل واحدة منها بحديث مستقل، فتعرض للحديث عن الطلل والغزل أو النسيب وبعض المقدمات الموروثة في قصائد الأولين، ووصف الخمر والطبيعة إضافة إلى مقدمة التنجيم.

واستهل حديثه بالمقدمة الطللية، فبحث في العوامل التي تقف وراء إكثاره من الاستهلال بها ، فوجدها تتجلى في عروبته التي بدا فيها وفيّا لجنسه وعرقه وتقاليده، وبالتالي وفيا لماضيه الذي تشرب منه أصوله، وانبثق عن هذا السبب أسباب أخرى تتمثل في ثقافته العريقة المتبحرة التي تستوعب التراث، إضافة إلى ثقافته الحديثة التي استفادت مما هو جديد، فعززت القديم وأخرجته أحسن إخراج بشكل يقترب من القديم لكنه يباينه ويتفوق عليه بما يقدم

---

[1] أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، ج2، مكتبة القدسي، القاهرة، ص 156.

من وسائل لتطويره وتزيينه في نفس الممدوح بحيث يشعر بذائقه شعرية جديدة، ونحا من أجل ذلك مناحيَ عديدة؛ منها استعراض الماضي في لمحات خاطفة قبل الــدخول فــي الغــرض المقصود(1). ويمثل لذلك بقول أبي تمام في مقدمة طللية طويلة لقصيدة في مدح محمــد بــن يوسف الثغري، ومطلعها(2):

أطلالُهـــم سَــلَبَت دُماهـــا الهيفـــا واســـتبدلَت وحـــشا بهـــنَّ عُكوفـــا

ويصل من خلالها إلى الفرق بين وقفة الشاعر القديم على الطلل ووقفة أبـــي تمـــام؛ فالقدماء يصفون حاضرهم ومرائي أطلالهم، أما أبو تمام فيذكر ماضي الطلل بنسائه ورجالـــه وصفات كل واحد منهم. فصنعة أبي تمام وإن تشابهت في بعض الأحيان مع صنعة القـــدماء في ذكر الديار والأطلال إلا أنها تتباين عنها في أنه يعرضها بثوب جديد مزخرف بـــصنوف الحلي، فهو يجمع بين رصانة اللغة وبين التنميق والزخرف، حتى أن القارئ لديوانه يجد نفسه أمام شاعر قديم مزوقاً بحضارة القرن الثالث (3). وليس ذلك بغريب عن أبي تمام ، بل إنه لم يعد يعنى بما يعنى به السابقون من ذكر للديار والأماكن، وإنما أصبح يعنى بوصـــف الأثـــر النفسي الذي تخلفه الأطلال؛ لذلك فإنه يتفاعل معها بشعوره الذي يختزن تلك الذكريات فتهيج نفسه بالبكاء.

(1) انظر، سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريـــب، الفجالـــة، القـــاهرة، 1979، ص 53-55.

(2) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 376.

(3) انظر، سعد شلبي، مقدمة القصيدة، ص 56-57.

أما محسناته التي يحشدها في شعره بشكل عام ومقدماته بشكل خاص، فإنها تنتمي إلى مشروعه التجديدي، فيوظفها في خدمة المعنى، ويشكل بها صوراً متميزة عما ألفناه في الواقع الشعري السابق له. يقول[1]:

أجل أيُّها الرَّبعُ الذي خــفَّ آهِلُــه لقد أدركت فيكَ النَّــوى مــا تُحاولُــه

وقفتُ وأحــشائي منــازلُ للأســى به وهــو قفــرٌ قــد تعفَّــت منازلُــه

فهذا الاستهلال بديع لم نعهده في مطالع المقدمات الطللية، إذ عهدنا الشعراء يستهلون قصائدهم بأسلوب الاستفهام أو الأسلوب التقريري المباشر في الحديث عن الطلل، لكن أبا تمام استهلها بحرف الجواب (أجل) الذي يوحي بحديث الشاعر مع شخص آخر، لكنــه يخاطــب المكان الذي أصبح طللاً نتيجة النوى الذي حل فيه، الأمر الذي عكس في نفس الشاعر الأسى. لكن الجديد في هذا الأمر الصورة التي شكلها، ففي الوقت الذي يتوقع فيه المتلقي " أنه يقــف على المنازل ويهلك أسى، فاجأنا بأن المنازل قد وقفت في أحشائه ، ولكــن ليــست منــازل الربوع والديار لكن منازل الأسى والأحزان "[2]. وهذا ما أطلقت عليه نظرية التلقــي بخيبــة التوقع.

أما مقدماته الغزلية فيتجلى تجديده فيها من خلال مزجه الغزل بالطبيعة، أو محافظته على كبريائه برفضه التعلق بالمحبوبة ، فضلاً عن اتخاذه المقدمة النــسيبية رمــزاً لغــرض القصيدة[3]. ومن الأمثلة الدالة على ذلك قوله مازجاً الغزل بالطبيعة[4]:

أحــسِن بأيَّــامِ العقيــقِ وأطيِــبِ والعــيشِ فــي أظلالهــنَّ المُعجِــبِ

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج3، ص 21.

(2) سعد شلبي، مقدمة القصيدة، ص 57-58.

(3) انظر، المرجع نفسه، ص 60-61.

(4) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 92-95.

ومـــصيفِهنَّ المـــستظلَّ بظلِّـــهِ		ســربُ المهــا وربــيعِهنَّ الــصَّيِّبِ
أُصُلٌ كبُردِ العَصبِ نيطَ إلى ضحىً		عبِــقٍ بريحــانِ الريــاض مطيَّــب
وظلالِهــنَّ المــشرقاتِ بِخُــرَّدٍ		بيضٍ كواعــبَ غامــضاتِ الأكعــب
قالــت وقــد أعلقــتُ كفِّــي كفَّهــا		حِلًّــا ومــا كُــلُّ الحــلالِ بطيِّــب
فنعمتُ من شمسٍ إذا حُجِبت بــدت		مــن نورهــا فكأنَّهــا لــم تُحجَــب

فهو يستهلها بالتشوق إلى تلك الأيام الجميلة، حيث العيش الهانئ الرغيد، والمـصيف الهادئ الذي تربع في ظلاله أسراب المها، والربيع الجميل الذي تبدو أزهاره عبقة بـالروائح الزكية. فهذه الأجواء بجمالها وبهائها تستحضر في ذاكرته صورة الفتيات الحسان، وينفذ من ذلك لتخصيص حديثه إلى واحدة منهن هي محبوبته، فيصفها مستفيداً من عناصر الطبيعة، إذ بدت كالشمس جمالاً ونوراً ، وبروزها مع مغيب الشمس يعني الإشراق المتجدد . فهو يـستند إلى عالم الطبيعة ليعبر عن جمال تلك الأيام التي نعم فيها بصحبتها .

وأشار الشلبي إلى أن أبا تمام في مقدماته الموروثة لم يكن يستجلي كل ما كان يقـف عنده القدماء من عناصر، فإذا وقف على الطلل لم يعنَ إلا بالطلل ذاته، فيذكر الدمن والآثار والأثافي والحيوانات التي تتلاعب في عرصات الحي . وقد عني الشلبي مـن ذلـك بمـشهد الرحيل الذي تتكرر صورته في مقدمات أبي تمام حتى يكاد لا يخلو منه تقديم، وأعاد الـسبب في ذلك إلى طبيعة حياة أبي تمام القائمة على الترحل الدائم من بلد إلى آخر[1]. وممـا يمثـل عليه في ذلك قصيدته في مدح محمد بن حسان الضَّبِّي، ومطلعها[2]:

ما اليــومُ أولَ توديــعٍ ولا الثــاني		البينُ أكثــرُ مــن شــوقي وأحزانــي

---

(1) انظر، سعد شلبي، مقدمة القصيدة، ص 63-64.

(2) أبو تمام، الديوان، ج3، ص 308.

فيصور في هذه المقدمة حاله التي لا تستقر، فما يلبث أن يصل إلى مكان حتى يهاجر إلى غيره، فهذا ديدنه؛ لذلك استهلها بمطلع يفصح عن حالة من العيش القائم على الرحيل أو الفراق المستمر والتوديع غير المنقطع. وتطول المقدمة حتى أن حاله تسرقه من موضوعه الذي نظم القصيدة من أجله وهو المدح، لذلك لا يستغرق المدح منه إلا ثلاثة أبيات ونصف البيت، مما يوصلنا إلى صحة استنتاج الشلبي الذي يرى أن همه الأول الحديث عن البين والارتحال، فجاء المدح استطراداً بعد عرض الفكرة الجوهرية[1].

لقد شكل هذا الأمر ظاهرة تسترعي الانتباه حتى تنبه إليها الممدحون أنفسهم، ومن ذلك ما قاله نصر بن سيَّار حين مدحه شاعر بمائة بيت نسيباً وعشرة مديحاً، فقال له: "والله ما أبقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب"[2]. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن المديح في بعض الأحيان لم يكن إلا نوعاً من التقليد الذي يوجل به بعض الشعراء ممن أمامه من الكبراء، لذلك كانوا يجودون عليهم به نوعا من التقليد لا الصدق والوفاء، فهم يعنون بفنيات القصيدة أكثر مما يعنون بغرضها في بعض الأحيان.

أما وصف الخمر فلم يحظ بعناية كبيرة عند أبي تمام، بل انصرف عنها إلا في القليل النادر، إذ لم يقدم بها لقصائده إلا في أربع مرات، وكأنه بذلك يكشف عن اقتدار وإبداع يفوقان إبداع وصَّافي الخمر[3]. فقد جدد في أوصافها التي ألفيناها عند الشعراء موظفاً معارفه

---

(1) انظر، سعد الشلبي، مقدمة القصيدة، ص 65.

(2) أبو علي الحسن بن علي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5، 1981، ص123 .

(3) انظر، سعد شلبي، مقدمة القصيدة، ص66.

المتنوعة، ودقة ملاحظته ، وقدرته على البراعة في الوصف، ومن ذلك قولــه فــي مقدمــة قصيدته التي يصف بها تعذر الرزق عليه بمصر[1]:

أصبِ بحُميًّا كأسِها مقتــلَ العــذلِ ... تكن عِوَضا إن عنَّفــوك مــن التَّبــل

وكأسٍ كمعسولِ الأمــاني شــربتُها ... ولكنها أجلَــت وقــد شــربت عقلــي

إذا عُوقِبت بالماء كــان اعتــذارُها ... لهيباً كوقعِ النارِ في الحَطَــبِ الجَــزلِ

إذا هي دبَّت في الفتى خالَ جــسمَه ... لما دبَّ فيه قريةً مــن قــرى النَّمــل

إذا ذاقهـــا وهـــي الحيـــاةُ رأيتَـــه ... يُعَـــبِّسُ تعبـــيسَ المقـــدَّم للقتـــلِ

إذا اليـــدُ نالتهـــا بِـــوِترٍ تـــوقَّرت ... على ضعفها ثم استقادت مــن الرِّجــلِ

ويُصرعُ ساقيها بإنــصافِ شَــربِها ... وصرعُهُمُ بالجورِ في صــورةِ العــدلِ

فهو يصف هذه الخمرة وتأثيرها على شاربها، لكن هذا الحديث لم يكن تقليدياً بل بديعاً جديداً لم نألفه عند من برعوا بوصفها، إذ جعل هذه الكأس كمعسول الأمــاني، ثــم وصــف تأثيرها عليه بأنها تشرب عقله، للدلالة على قدرتها على السلب، فإذا كانت هي المفعول به في الصورة الأولى فإنها هي العنصر الفاعل في الصورة المنبثقة عنها. فقد استوحى الشعراء قبله هذا المعنى لكنهم لم يخرجوه بهذه الصورة . ثم وصف عملية مزجها بالماء التي تزيدها صفاء وتأثيراً وفاعلية بقوله: "عوتبت بالماء" ففي العتاب تبادل للكلام، وامتزاج شخــصين، وكــذلك الخمرة، لكن اعتذارها لم يكن بسيطاً يتذلل فيه صاحبه، بل إنه الاعتــذار الــشديد ذو النبــرة العالية الذي بدا كلهيب النار المغذاة بالحطب طيب العرف. وهو بهذا يصف حالها وحال مــن يعاقرها. ثم إن من تأثيراتها حين تأخذ فاعليتها في جسم الإنسان أنه يبدو كمــن تعــيش فــي

(1) أبو تمام، الديوان، ج4، ص 519-520.

أحشائه قرية نملية، ويبدو وجهه عبوساً لشدة احمراره وتأثيرها عليه، إضافة إلى أنها تسلب الإنسان عقله وسيطرته على نفسه لذلك تستقيده من رجله.

فالناظر إلى هذه الأوصاف يجدها مطروقة عند الشعراء في معانيها، لكنها جديدة جدة ملحوظة في صورها وأسلوبها، وبمثل هذا يقع إبداع أبي تمام وإجادته.

لقد وعى الشلبي أن مقدمات أبي تمام الخمرية لم تكن مقصودة لذاتها، بل تحمل جانباً رمزياً، حيث يراه في المقدمة السابقة " يزاوج ويشاكل بين حالة الشاربين استبد بهم الشراب والسكر، وحالته هو وقد كان ضحية احتيال وخداع عانى منه زمناً قضاه في مصر " [1]. وقد تكون إضافة إلى ذلك نوعاً من التسرية عن النفس بعدما ضاقت أمامه سبل الحياة، أضف إلى ذلك أنه أراد أن يظهر براعته الفنية وقدرته على الإبداع في وصف الخمرة.

ومن المقدمات التي عني الباحث بدراستها مقدمة وصف الطبيعة التي بدا فيها أكثر تميزاً من غيره من الشعراء، إذ " إن حياة الطبيعة قد عَظُمَت في نفس أبي تمام، واشتد إحساسه بحركاتها وألوانها وتأمله فيها، وتهيأت له نفس شاعرة تؤدي ما تمثله أحسن أداء، فصوّر الطبيعة ذات نشاط وحياة ومباهج فاتنة، وكان له ابتكار في هذا الباب وإن كان وثيق الصلة بالماضي يعتمد عليه ويتطور به، والعبقري في أغلب الأمر لا يخلق من العدم، وإنما يمتثل الموجود ويتقدم به، ويكفيه فضلاً أن يسير خطوة أو خطوات نحو الكمال"[2]. والعوامل التي أدت إلى ذلك هي؛ الطبيعة الغناء التي كان يعيش فيها، فقد عُرفت العراق بخيراتها وخضرتها ووفرة مياهها، لذلك فُتن بها ومال إليها، وجعلها نفَسَه الذي تكتسبه نفسُه، وتوافق ذلك مع حسه الشاعري القوي، وذوقه الفريد، وعينه الناقدة المبصرة المتمعنة في كل ما يحيط

(1) سعد شلبي، مقدمة القصيدة، ص 68.

(2) سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي،مطبعة مصر، القاهرة، 1945 ,ص 173-174.

بها، لذلك نجد الأمر طبيعياً حين نجدها تشغل حيزاً واسعاً من قصائده، مما لفت أنظار النقـاد إليه.

لقد لاحظ الشلبي أن هذه المقدمات لم تكن طبيعية خالصة في بعـضها إنمـا تمتـزج بالغزل حينا، وبالطلل حينا آخر، وبالمديح حينا ثالثا، وتأتي أحياناً مستقلة دون امتزاج، لـذلك أدرجها في أنواع ثلاثة: أولها جمع فيه بين الطبيعة والطلل حيناً، وبين الطبيعة والطلل والغزل حيناً آخر، وثانيها استقلت فيه الطبيعة بالمقدمة لكنها اتخذت طابع الإيجاز بحيث لم تشغل إلا أبياتاً قليلة من المقدمة[1]. وربما يعود ذلك إلى طبيعة الموضـوع المطـروح، فالموضـوع المتعلق بالمدح تطول مقدمته بحيث يستغني بها الشاعر عن الغـزل والطلـل منـتقلاً إلـى الموضوع مباشرة، أما إذا كان منشأ القصيدة لغاية غير مدحية، فإن مقدمة وصف الطبيعـة تشغل حيزاً بسيطاً من المقدمة، ومما يمثل ذلك قول أبي تمام يمدح أبا دلف العجلي مهنئاً لـه بسلامته من الأفشين[2]:

قد شرَّدَ الصبحُ هذا الليلَ من أُفُقِـه ... وسوَّغَ الدهرُ ما قد كان مـن شَـرَقِه

سيقت إلى الخَلقِ في النيروزِ عافيةٌ ... بها شفاهم جديدُ الـدهرِ مـن خَلَقـه

يا رُبَّ مُـصطَبِحٍ بالبـثِّ مغتبـقٌ ... صـحا ومـشتجرٍ لـيلاً ومرتفِقِـه

أما النوع الثالث فتبرز فيه قدرته على وصف الطبيعة وتصوير الجمال والحسن ليبدو الفن كل الفن لدى الشاعر[3]. فبدا في هذا النوع وصافاً بارعاً اسـتطاع أن يـستغل الطبيعـة بعناصرها المختلفة ليربطها بفنه المدحي، فيوحد فيها بين الطبيعة والممدوح على اعتبار أنها مظهر تنعكس فيه فضائل الممدوح، ولين الزمان في عهده، إضافة إلى أن الشاعر اتخذ منهـا

[1] انظر، سعد شلبي، مقدمة القصيدة، ص 78.

[2] أبو تمام، الديوان، ج2، ص 402.

[3] انظر سعد شلبي، مقدمة القصيدة، ص 80.

وسيلة لتصوير حالاته النفسية وتقلباتها فرحاً وحزناً؛ ومن ذلك قول أبي تمـــام فـــي مقدمـــة قصيدته التي يمدح بها داود بن محمد[1]:

غنَّـــى فـــشاقَكَ طـــائرٌ غِرِّيـــدُ	لمـــا تـــرنَّمَ والغـــصونُ تميـــدُ
سَـــاقٍ علـــى ســـاقٍ دعـــا قُمريَّـــةً	فـــدعت تُقاسِـــمُه الهـــوى وتَـــصيدُ
إلفانِ فـــي ظـــلِّ الغـــصونِ تألَّفـــاً	والتـــفَّ بينهمـــا هـــوىً معقـــودُ
يتطعَّمـــانِ بريـــقِ هـــذا هـــذه	مَجعـــا وذاك بريـــق تلـــك مُعيـــد
يـــا طـــائرانِ تمتَّعـــا هُنِّيتُمـــا	وعِمـــا الـــصَّباحَ فـــإنني مجهـــود
أبكي وقد سَمَتِ البـــروقُ مـــضيئةً	مـــن كـــلِّ أقطـــارِ الـــسماءِ رعـــود

فهو يستشعر هذا النقل الشعوري أو الإسقاط الشعوري على الطبيعة فيقول: " إنه هنا يصور مشاعر القُمري والقُمريَّة وهما يرشفان الفرحة والألفة والحب، بينما أبو تمام يقاســـي مشاعر الضيق والاكتئاب والحزن"[2]. فتغريد الطائر جلب إلى مخيلته الألفة والحب؛ لـــذلك تتبع هذه الصورة ليعبر عن هذا الشعور الذي تفاعل معه باعتباره عاشقاً مُعَنّى أصابه الإجهاد لذلك يبدو حزيناً، لكن هذا الحزن لم يعد من خصوصيات الشاعر، بل أصـــبح حزنـــاً عامـــاً انعكس على المظاهر الطبيعية من بروق ورعود، فكأن السماء تبكي لبكائـــه . فمثـــل هـــذا التصوير قلما نلحظه عند الشعراء قبل أبي تمام، إذ فتق قرائح الشعراء فـــي هـــذا المجـــال، فانصرفوا يقلدونه ويمتحون من معينه الطبيعي لكن دون أن يصلوا إلى التفصيلات التي يلتفت إليها.

(1) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 148.

(2) سعد شلبي، مقدمة القصيدة، ص 83.

ومن الجدير بالذكر في مقدمات أبي تمام أنـه حـاول اسـتغلال مناسـبة القـصيدة وملابساتها وأحداثها التاريخية في التقديم لها[1] بحيث تبدو القصيدة منذ بيتها الأول متناغمـة متماسكة تشير إلى الموضوع ؛ ومن أبرز الأمثلة الدالة على ذلك مقدمة قصيدته فـي مـدح المعتصم بعد فتح عمورية، ومطلعها[2]:

السيفُ أصدقُ أنبـاءً مـن الكتُـبِ   في حدَّه الحدُّ بين الجِـدِّ واللَّعِـبِ

حيث استشهد بها كل من الشلبي وحسين عطوان فيما اصطلحا عليه "مقدمة التنجيم". فهو يستغل الأحداث التاريخية التي سبقت المعركة بأيام ليجعلها استهلالاً لقصيدته، " فاسـتغل أبو تمام خيبة أمل المنجمين بنجاح الغزو، والانتصار الحاسم في معارك عموريـة وفتحهـا، فراح يسخر من المنجمين "[3]. لذلك شرع يبسط هذه الأحداث مستخلصاً منها حكمـة بالغـة أوجزها في بيت المطلع الآنف الذكر، حيث رأى أن القول الفصل في هذه الحادثة هو للفعـل ولا سلطة للكلمة .

وقد نظر الرباعي إلى هذه الصورة نظرة عميقة، تتجاوز القشور لتصل إلى الموقـف الانفعالي للشاعر؛ فالانفعال الكامن وراء تمثله للسيف يتمثل في أنه القوة العادلة التـي تمنـع العبث والخوف المتمثل في كتب المنجمين، فالفكرة تنبع من الانفعال الـذي أوجـد وسـائل الصورة الشائعة في هذا البيت والأبيات اللاحقة له من القصيدة، فما يلبث المتلقي أن يـستمع إلى القصيدة حتى يُصاب بعدوى الانفعال الذي يجعل المتلقي يستحضر انفعال الشاعر نفـسه، وهذا ما يوصله إلى الفكرة [4].

---

(1) المرجع نفسه، ص 88.

(2) أبو تمام، الديوان، ج1، ص 40.

(3) سعد شلبي، مقدمة القصيدة، ص 88.

(4) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص324-325.

تلقي مقدمات قصائد البحتري:

عبد الله التطاوي:

أما البحتري فقد عنيت بعض الدراسات بدراسة مقدمات قصائده، ومن أبرزها دراسة الدكتور عبد الله التطاوي "قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية". حيث خص الحديث عن مقدماته جزءاً كبيراً منها، تعرض فيها للحديث عن المقدمات التقليدية، فتناول الطلل والغزل الظعن والطيف، ثم تعرض للحديث عن مقدمات خاصة تتعلق- حسب رأيه- بالبحتري دون غيره، وهي الشيب وشكوى الزمن والفراق.

واستهل التطاوي حديثه بدراسة المقدمة الطللية عنده، فبدت ملامحها تقليدية، يسير فيها على نهج القدماء في الوقوف على الديار وبكائها وسؤالها، وذكر الأماكن المتعلقة بها، ووصفها، حتى بدا شاعراً يعيش في أحضان الجاهليين، فيذكر الأماكن التي وقفوا عليها ويقلدهم فيها[1]. وقد عبر عن صورة طلل البحتري بقول ابن خلدون: "فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال، أو باستبكاء الصحب على الطلل، أو بالاستفهام عن جواب لمخاطب غير معين بتحيتها (حي الديار)، أو بالدعاء لها بالسقيا، أو سؤال السقيا لها من البرق"[2]. ويمثل على هذا بقوله مقلداً امرأ القيس[3]:

لها منزلٌ بين "الدَّخول" "فتوضحٍ" متى تره عينُ المتيَّمِ تَسفَحِ

---

(1) انظر عبد الله التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، دار الثقافة، القاهرة، 1981، ص 41-43.

(2) ابن خلدون عبد الرحمن ابن محمد، مقدمة ابن خلدون، ج8، دار نوبليس ، بيروت، ط1، 2000م، ص1174-1175.

(3) البحتري، الديوان، ج1، ص 450.

عفا غيرَ نــؤيٍ دارسٍ فــي فنائــه ثـــلاثُ أثـــافٍ كالحمـــائمِ جُـــنَّحِ

وعهدي بها والعيشُ جَـمٌّ سـروره متى شئتُ لاقــاني هنــاك بمفــرِحِ

فهو يحدد المكان الذي تقطن فيه المحبوبة على عادة الجاهليين، بل إنه يستحضر تلك الأماكن نفسها (الدخول وتوضح) الواردين في مقدمة امرئ القيس. إنه المكان الذي يجعل عين الشاعر باكية حزناً على فراق المحبوبة التي أصبحت ديارها عافية. وقد فسر التطاوي سرده لأسماء الأماكن والنساء أيضاً بعوامل عديدة؛ هي المتعة والتقليد والرمز إلى محبوبة واحدة وهو الرأي الأكثر قبولاً عنده(1). لكن الناظر إلى الواقع الشعري يجد أن دافعه إلى ذلك لم يكن التقليد – كما يرى التطاوي – فنحن نتعامل مع تجربة فنية أساسها الانفعال والخيال اللذين بغيرهما لا يكون الشعر معبرا، بل ربما لا يكون أصلا، وخلال هذه العملية الخيالية، فإن خبرات الشاعر ومعارفه تكون معينا له على الإنتاج، وتصور العلاقات التي يقيمها في الأبيات، وهذا ما حصل مع البحتري؛ إذ استدعى خياله أسماء الأماكن التي استحضرها سابقوه للتعبير عن انفعال مشابه لهذا الانفعال، وتجربة مشابهة. ولعل ما أوصل التطاوي إلى رأيه التقليدي الاتباعي، هو دراسة هذه الأبيات منفصلة عن إحساسه بها؛ إذ لم ينظر إلا لظاهرها، دون تعمق، وهذا هو الخطأ عينه، إذ لو تعرض لدراسة لباب هذه الأبيات لاستشعر خيال الشاعر وانفعاله فيها، وعاش معه تجربته.

فهو يتحدث عن زمنين متباعدين؛ زمن حاضر يمارس السلطة والسطوة على الإنسان فيفرق بين الأحبة، وزمن ماض يعيش فيه الغبطة والفرح والحبور. وإذا ما علمنا أن الشاعر انتقل في تجربته من الخاص إلى العام، يغدو لكل زمن مدلول يخرج عن إطاره القريب، وهذا ما لا يصل إليه الدارس إلا بعد دراسته للقصيدة كاملة، وتعمق تجربة الشاعر فيها .

(1) التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص 145.

وعودا على بدء، فقد جلى التطاوي الأسباب الكامنة وراء حيوية طلل امرئ القيس أو غيره من شعراء الجاهلية بعالم المرأة التي مثلت عنصراً رئيسياً فيه، إذ لا نكاد نجد عنده أو عند غيره طللاً بلا امرأة، وهو أمر ينسحب على طلل البحتري ولكن هنا من منظور التقليد[1]. "ولا شك أن قوة العلاقة آتية من إقامة المحبوبة في هذه الديار، وما ترتب أثناء الإقامة فيها من ذكريات أصبحت بعد الرحيل أو الفراق وقوداً لعاطفة الشاعر"[2].

وهنا يحق لنا أن نتساءل: كيف يخلق الشاعر حيوية في شعره وهو مقلد؟ إن هذا مما لا يتصوره الباحث؛ لأن التقليد نسج على منوال تجربة سابقة، وفيه طمس للشعور، والحيوية في الشعر عامة لا تتأتى إلا من الشعور والانفعال الذي يتركه الشاعر في النص فيولد عند المتلقي ما يُسمى" بعدوى العاطفة ". فبها يتفاعل المتلقي مع النص ويندغم في عالمه، وهذا هو معيارها. لكن تبقى المرأة والطلل والطبيعة عوامل مهيئة ووسائل للوصول إلى هذه العملية، حيث يتمثلها القارئ واقعا في بادئ الأمر، ثم ما يلبث أن يتعمق القصيدة حتى يجدها رموزا في العمل، تعمل على إيجاد الوحدة فيه.

ومما يؤيد وجهة النظر التي أذهب إليها قول البحتري الذي يستشهد به التطاوي على مواقف البحتري المضطربة اتجاه الطلل[3]، فيقول[4]:

أعَن سَفَهٍ يومَ الأُبَيرقِ أم حِلمُ   وقوفٌ بربعٍ أم بكاءٌ على رَسمِ؟

إن هذا البيت يدل على شدة الاضطراب في نفسية الشاعر، لا في موقفه، حتى لم يعد يميز هل وقوفه على أطلال المحبوبة المرتحلة سفاهة أم حلم؟ وهذا لا يؤخذ على البحتري؛

---

(1) المرجع نفسه ، ص 157-158.

(2) عدنان عبد النبي البلداوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية، مطبعة الشعب، بغداد، ص 22.

(3) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص 154.

(4) البحتري، الديوان، ج3، ص 2013.

لأنه يحدد يوما معينا، هو " يوم الأبيرق " ، ولا يتحدث عن الطلل بشكل عـام. ومثـل هـذا الموقف لا يتأتى إلا من نفس تتصارع دواخلها، وتتساءل عن صحة وقوفه في ذلك اليوم من عدمه. فالقوى المتصارعة في داخله هي العقل والإحساس، فما يدفعه إلى مثل هذه التساؤلات هو العقل، الذي انقاد وراء الانفعال، لكنه حين ثاب وعاد إلى صوابه أخذ يتشكك ويتساءل عن تصرفه أهو سفاهة أم حلم؟

أما المقدمات الغزلية عنده فإنها تتوزع بين الغزل المرتبط بالطلـل، والغـزل الـذي يتجاوز الطلل إلى مشهد الرحيل والتحمل. فعنايته به دفعته إلى أن يلعب دور المراقب الراصد للمشهد من مكان ما كي لا يراه قوم المحبوبة، وهو ما سموه "الظعائن"، المتعلقـة " بوصـف أحداث الرحلة منذ بدايتها إلى نهايتها، ويبث الشاعر من خلالها مـشاعر لحظـة الـوداع أو الخوف من الفراق، ويجد الشاعر في ذلك مجالاً للإفصاح عن مشاعره الإنـسانية، فيـصور ضياعه بعد رحيل أحبته، ويجسد من خلال ذلك كله صلة الإنسان بالإنسان، وصلة الإنـسان بالأرض"[1].

أما الصورة الثالثة للغزل عنده فهو الغزل الخالص الذي يتوزع بين العفيـف الـذي يقتفي فيه أثر شعراء بين عذرة، والحسي الذي ينهج فيه نهج الحسيين كابن أبي ربيعة، وقـد عني بدراسة هذه القضية من حيث مدى توفيق الشاعر في التخلص من الغزل، وهذا ما لا يقع في إطار حديثنا هنا، ومن حيث مستوى الإجادة في الأداء الغزلي لفظاً وتصويراً، وهـذا مـا ينصب عليه حديثنا[2]. لأن التقليد والتجديد يبدوان فيها، إذ ما قيمة دراسة تتنـاول المقـدمات السابقة عليه دون أن تبرز ما هو جديد لديه؟

(1) نور الدين السد، الشعرية العربية، ص 305.

(2) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص 179-181.

لذلك عمد التطاوي إلى تصنيف مقدماته في الغزل إلى مقدمات غزلية مرتبطة بالطلل يبدو فيها الشاعر مقلداً لسابقيه، لكن هذا التقليد لا يبدو أعمى، إنما هو تقليد واعٍ يعرف فيه الشاعر كيف يشكل صوَرَهُ ويستوحي صورة الطلل، ويضمنها صورة المرأة وشكوى الفراق، وقد رآه في ذلك يكمل حلقة السابقين في سرد الأسماء وتعددها. أما النوع الثاني من الغزل الذي نجد له بذوراً جاهلية وأموية فهو الغزل الحسي المكشوف[1].

لقد أسلفت من قبل أن هناك فرقا بين التقليد والاستيحاء المعتمد على الذاكرة، فالبحتري يستوحي ولا يقلد، فهو يستوحي من هذه المقدمة ما يتناسب ورؤيته، وهذا ما لا يحققه التقليد. فصورة المرأة المرتبطة بالطلل تحمل – بشكل عام – معاني رمزية تعضد الطلل الذي يشكل رمزا للقحط والجدب والموت، وارتباط المرأة به في حالة الفراق والارتحال يعني بُعد الحياة وحلول الموت. فهي– بلا شك– في شعره تتجاوز الدلالة الخاصة في التعبير إلى دلالات عامة ترتبط بسياق النص ومغزاه.

أما النوع الثاني – أي الغزل الحسي– فلا يبدو فيه البحتري مستوحياً للتقاليد الشعرية التي شاعت عند الحسيين الأمويين الذين يصورون علاقاتهم بالنساء، وتطوافهم عليهن في الليل، فضلاً عن التصويرات السافرة لأجسادهن، بل إن البحتري يستحضر الصورة الظاهرية من جسد المرأة التي تبدو واضحة للعيان، وهي في أعمق صورها لا تتجاوز وصف الأرداف بالثقل، والخصر بالدقة، والخدود بالتفاح. وربما وافقت مثل هذه الأوصاف هوى في نفسه، لكن نشأته المحافظة وطبيعته الصافية، أملت عليه الالتزام لا السفور. وآية ذلك قوله[2]:

نفسي الفداءُ لمن أَوَدُّه ... وإن استحالَ وساءَ عهدُه

---

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص 182-184.

(2) البحتري، الديوان، ج1، ص 614.

مُتفـــاوِتُ الحُـــسنَينِ يَثقُـــلُ رِد ... فُـــــــــهُ وَيَخِـــــــــفُّ قَـــــــدُّه

كَمُلَـــــت محاســــنُهُ لنـــــا ... لـــــولا تَجَنُّبُـــــهُ وصَـــــدُّه

خَـــــدٌّ يُعَـــــضُّ لِحُمـــــرَةٍ ... تفَّاحُـــــــــهُ ويُـــــــــشَمُّ وَردُه

وفتـــورُ طَـــرفٍ قـــد يُجِـــ ... ـــدُّ علـــى المتـــيَّمِ مـــا يُجِـــدُّه

مـــا للمُحِـــبِّ مـــنَ الهـــوى ... إلا صـــــــــبابتُهُ وَوَجـــــــــدُه

فالحسية في هذه الأبيات لا تتجاوز وصف الأرداف بالثقل لضخامة حجمها، والقد بالخفة لدقة خصرها، والخدود الحمر بالتفاح، ويتجاوز ذلك إلى الخد الذي يُعَض . بل إن السفور الذين نجده في اللوحات الغزلية الجاهلية تتعمق الحسية أكثر من ذلك، والناظر إلى معلقة امرئ القيس يتبين له ذلك ، وليست حادثة دارة جلجل من ذلك ببعيد، على أن هذا الوصف الحسي لا يبدو واسع الانتشار في شعره، فهو يخرج عن إطار المشاعر الصادقة؛ لأن المحب ينصرف اهتمامه عن الانشغال بهذه الصفات إلى وصف مشاعره إزاء محبوبته؛ فيشكو ويبكي ويصلي في محراب الحب، لذلك فإننا نجد التطاوي يتحدث عن العفة العذرية التي تشي بمعايشته للتجربة الحقيقية[1]، ومن ذلك قوله[2]:

شوقٌ إليكِ تفـيضُ منـهُ الأدمـعُ ... وجوىً عليكِ تضيقُ منـه الأضـلُعُ

وهـوىً تُجَـدِّدُه اللَّيـالي كلَّمـا ... قَـدُمَت وتوجِعُـهُ السُّنونُ فيَرجِـعُ

إنِّي وما قَـصدُ الحَجـيجِ ودونَهـم ... حَرَقٌ تجِبُّ بـه الرِّكـابُ وتوضِـعُ

أُصفيكِ أقصى الـوُدِّ غيـرَ مقلَّـلٍ ... إن كان أقصى الـودِّ عنـدكِ ينفـع

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص 189.

(2) البحتري، الديوان، ج2، ص 1310.

وأراكِ أحـــسنَ مـــن أراهُ وإن بـــدا   منكِ الصُّدودُ وبانَ وصـــلُكِ أجمَـــعُ

فهو لا يعدو وصف مشاعر المحب المشتاق الذي عنَّاه البعد والهوى المتجدد بذكريات السنين، والحب الصافي الذي لا يعكره الصدود، لهذا وذاك يرى أننا أمام مواقــف متناقــضة للشاعر، حيث يبدو عذرياً حينا، وحسياً حينا آخر[1]. لكن الباحث يترك الأمــر دون تفــسير؛ فربما يعود السبب في ذلك إلى اضطراب في نفسية الشاعر، فهو يتردد بــين الحــديث عــن مشاعره الصادقة وبين استيحاء الموروث، لذلك تظهر الحسية في استيحاء أوصـــاف المـــرأة مازجا لها بالغزل، وتظهر العفة كل العفة حيث يصف مشاعره الصادقة في الحب.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التيارين المادي والمعنوي كانا يجتمعان في مقدماته فـــي بعض الأحيان حين يصف مفاتن الجسد، وفي الوقت ذاته حين يعبر عن شوقه وحنينه، وهـــذا يؤكد التوازن الذي يصدر عنه البحتري في عرض التراث والموقف الذاتي، حيث يضفي على أشعاره شيئاً من الإيقاع الشخصي والحضاري[2]. وهذا المزج بين التيارين، وما أضافه مـــن حس حضاري في الوصف والتصوير، جعل المحدثين يثنون على منهجه في الغزل، فهـــو " لطيف ناعم، يزادن بحسن الوصف، ويستأثر القلوب، ويثير العواطف في النفوس "[3].

أما مقدمة الظعن فقد احتلت قسطاً كبيراً من مقدماته؛ إذ وردت عنـــده فـــي اثنتـــين وأربعين قصيدة يلجأ فيها إلى تصوير أحواله النفسية المضطربة في لحظات الوداع، وهو في ذلك يسير على النهج القديم، فهي تشتمل على الملامح البدوية التي صورها الجاهليون؛ مـــن

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص 192.
(2) انظر، المرجع نفسه ، ص 196.
(3) طاهر الكيالي، البحتري،المكتبة التجارية,القاهرة ، د.ت ,ص 26.

ذكر للأماكن التي ترتبط بحنينه واستعادة ذكرياته، فضلاً عن تصريعه لمطلع هذه المقدمة[1]. ومن ذلك قوله[2]:

بِمِثْــلِ لقائِهــا شُــفِيَ الغليــلُ	غــداةَ تزايَلَــت تلــكَ الحُمــولُ
بعيــدةُ مَطلَــبٍ وجمــادُ نَيــلٍ	فهــا هــي مــا تُنــالُ ولا تُنيــلُ
وإن خَطَــرَت تــأرَّجَ جانباهــا	كما خَطَرَت علــى الــرَّوضِ القبــولُ
ويَحــسُنُ دَلُّهــا والمــوتُ فيــهِ	وقــد يُستَحــسَنُ الــسَّيف الــصَّقيلُ
وقفنــا والعيــون مــشغَّلاتٌ	يُغالِــبُ وقعَهــا نظــرٌ كليــلُ
نهَتــهُ رِقبَــةَ الواشــين حتــى	تَعلَّــقَ لا يغــيضُ ولا يَــسيلُ

فهو يصور حالته لحظة الوداع وقد شُفِيَ غليله باللقاء قُبيل حركة المراكب التي تقلها إلى منطقة مجهولة، ويصفها بأنها صعبة المنال، بل إنها لا تنيل ولا تنال. ولعله في ذلك كله يرصدها من مكان ما فتنعطف بنظرها نحوه لتلتقي نواظرهما الحزينة التي تغالبهـا الـدموع الصامتة في محجر العين خوفاً من الرقباء، لكن ذلك لا يعني أنه لم يكن يقدم إضافات جديـدة فيها، بل إنه ابتكر صياغتها الجديدة النابضة بالحس الحضاري الذي ظهر في بعضها مـن خلال تداخل خيوطه في تلك الصور البدوية التي وصف بها الظعن.

والحقيقة أن البحتري كان يتأرجح بين النزعة البدوية التي يرتكز إليها حين يتنـاول موضوعات تراثية أو يستوحي التراث القديم ، وبين النزعة الحديثة التي تهضم هذا التـراث فتعيد إنتاجه بثوب عصري جديد، وبرؤية حديثة يلتمس فيها التعبير المشرق الموحي بدلالات عميقة.

---

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص 221-227.

(2) البحتري، الديوان، ج3،ص 1822-1823.

ولعل أكثر ما برع به وأثنى عليه النقاد فيه من المقدمات مقدمة الطيف التي نالت اهتمامه وإعجابه؛ لذلك صرف لها قدراً كبيراً من قصائده ، إذ كانت تشغل في بعض الأحيان نصف القصيدة، بل إن بعض النقاد أخذوا يخصونه بهذه المقدمة كما خصوا غيره من الشعراء ببعض المذاهب الفنية[1]. وهذا يدل على براعته في هذا الفن وإكثاره فيه حتى أصبح الطيف يقترن به، فيقال:"طيف البحتري"، فهو ليس فناً مستحدثاً ابتكره، بل هو موجود في الشعر الجاهلي، ولكن العوامل التي أهلته لكي يحتل مكان الصدارة يجملها التطاوي في قوله: "من هنا يبقى للبحتري براعته الخاصة في التعامل مع صورة الطيف وتوسيع إطارها، والقدرة على تشخيصه والإكثار من جزئياته التي تناثرت في شتى مقدماته، بالإضافة إلى إكثاره منه في شعره، وكأنما اكتمل للصورة شكلها وتقاليدها ومعانيها بعد مرحلة التأصيل التي سبقه إليها غيره من الشعراء حين تعجبوا من أطياف محبوباتهم..."[2]. ومن ملامح ذلك، أنه " يجعل طيف صاحبته ضيفاً عزيزاً وجب عليه أن يكرمه ويرحب به حتى يتبلج الصبح فينتهي الحلم الجميل وهو يحمله عواطفه ومشاعره ويبثه حنينه آملاً أن يوصله إلى صاحبته "[3]. ولعل نظرة في مقدمة من مقدماته تقدم صورة جُلّى عن بعض هذه الملامح، فهو يقول[4]:

طيفٌ أَلَمَّ فحيَّا عندَ مَشهَدِهِ	قد كان يَشفي المُعَنَّى من تَلَدُّدِه
تجاوز الرَّملَ يسري في أَعِقَّتِهِ	ما بينَ أغوارِهِ السُّفلى وأَنجُدِهِ
باتَ يجوبُ الفلا من جانِبَي "إِضَمٍ"	حتى اهتدى لرمِيِّ القلبِ مُقصَدِهِ
عصى على نهيِ ناهيهِ ولَجَّ به	دمعٌ أَبَرَّ على إسعادِ مُسعِدِهِ

---

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص 228.

(2) التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص 243.

(3) المرجع نفسه ، ص 243.

(4) البحتري، الديوان، ج1، ص 498 .

فالبحتري يصور مشهداً من مشاهد قدوم الطيف إليه متجـاوزاً المـسافات الـشاسعة والفلوات حتى سكن واطمأن في قلب الشاعر، ويبدو أنه ذو سطوة وقـوة لا يعبـأ بـأوامره ونواهيه، فما نشهده في الشعر " ليس الشاعر وهو يعاني التجربة الواقعية، بل الشاعر وهـو يتذكرها بذاكرته التي تعيد إحياءها ويتخير عناصرها العامة، ويعيد ترتيبها بخياله الفني"[1].

لم يعد الطيف بالنسبة للبحتري خيالا يلم به، بل أصبح جزءاً منه ملتحماً بـه يبثـه آلامه وأحزانه، يرى زيارته مقدسة كل يوم ، به استطاع أن يتخطى كل الحواجز والأعراف، إذ يستحضر محبوبته في ساعات متأخرة من الليل متخطياً عيون الواشـين. " فهـو لحظـة استبصار للماضي، واكتناه للحاضر، وتعبئة وتأسيس للمستقبل، إنه ترنيمـة التجـاوز للقلـق للراهن، وطقس العبور للحظة الغيب الآتي بكل خفائه وغموضه"[2]. ولعل ارتباطه به وإجادته فيه قد يعودان إلى أنه عاشق مُعَنًّى حالت الظروف بينه وبين محبوبته حتى ابتعدا في المكـان نتيجة ما يسعى إليه من الحصول على الأموال والهبات؛ لذلك فهو مضطرب يمارس حياتـه الطبيعية ساعات النهار، ويروغ إلى الخيال في ساعات الليل، يستحـضر صـورة محبوبتـه وأحاديثها وديارها ، ويبثها الشكوى، ويخلص لها في الحب، ويتغزل بها بعيداً عن العيون التي ترمقهم، لكنه الخيال الذي يُستحضر حال اشتداد وطأة الحب وأسره للمحب حتى يسلم قياده له.

وقد أشار التطاوي إلى بعض المقدمات التي تقع في إطار حياة البحتـري الخاصـة، فتحدث عن الشيب وشكوى الزمن والفراق.

---

[1] محمد النويهي ,الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج1، الدار القومية للطباعـة والنـشر,القـاهرة ،1970 ص 398.

[2] هاني نصر الله، طيف البحتري في ضوء النقد الحديث، عـالم الكتـب الحـديث، اربـد، ط1، 2006، ص270.

فقد التفت إلى مرحلتين من مقدماته في الشيب، هما: مرحلة الشباب التي بـدت فيهـا صورة الشيب هادئة لا تصدر عن نفس مجربة بل مقلدة؛ لذلك لا نحس فيهـا قلـق الـنفس الإنسانية ومخاوفها. ومرحلة الشيخوخة[1] التي اشتعل فيها الرأس شيباً، فعانى منـه مرحلـة التغيير في منظومة الأخلاق والأفعال لذلك بدا ناقماً ساخطاً عليه؛ لأنه يؤذن بـدنو الأجـل، وانقضاء الشباب بطيشه ومجونه. فكثيراً ما نجده يرتد في مقدماته الشيبية إلى مرحلة الشباب مصوراً مغامراته النسائية وعشقه لهن، ويظهر أثناء ذلك لومه لنفسه وانصرافه عن مثل هذه الأفعال التي لم تعد تتناسب ومرحلته العمرية.

إن العلاقة التي تربط الشيب بالشباب هي علاقة وطيدة، فهمـا نتـاج الـزمن، إذ إن الشباب نتاج إيجابيته، أما الشيب فإنه نتاج سخطه وجوره وفعله التدميري، وقد كشف بـاديس فوغالي عن هذه العلاقة بقوله: " نجد الشيب والشباب يشكلان معاً موضوعاً واحداً متـداخلاً يترجم موقف الشاعر إزاء الزمن في لحظة تألم واعتبار، يستسلم فيها إلى استذكار محطـات الزمن المفعم بالبهجة ولذة الحياة هروباً إليها من فعل الزمن التـدميري وشراسـة اللحظـة الراهنة، فيجد في ذكرياته ومغامرات شبابه متعة ولذة يقاوم بها مظاهر الوهن والشيخوخة وما يكتنفها من عجز وعدم مقدرة على تحقيق ذاته"[2]. ومما يمثل موقفه من الشيب قوله[3]:

إليكِ ما أنا من لهـوٍ ولا طَـرَبِ   مُنِّيـتِ منِّـي بقلـبٍ غيـرِ منقلـبِ

رُدِّي عَلَيَّ الصِّبا إن كنتِ فاعلـةً   إنَّ الهوى ليسَ من شـأني ولا أَرَبـي

جاوزتُ حدَّ الشَّبابِ النَّضرِ مُلتفِتـاً   إلى بناتِ الصَّبا يركضنَ فـي طَلَبـي

---

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص 247-252.

(2) باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2008 ، ص 147.

(3) البحتري، الديوان، ج1، ص 119.

والشيبُ مَهرَبُ من جارى مَنيَّتِــه　　　ولا نِجــاءَ لــه مــن ذلــك الهــربِ

فهو وإن بدا في هذه الأبيات مستسلماً للشيب منصرفاً عن اللهو الـشباب، فإنــه فــي مقدمات أخرى يسجل خبرة وحكمة في الحياة من خلال قوله[1]:

أكــان الــصِّبا إلا خيــالاً مُــسلِّماً　　　أقامَ كرجــعِ الطَّــرفِ ثُــمَّ تَــصرَّما

أرى أقصرَ الأيَّامِ أحمدَ في الــصِّبا　　　وأطولَهــا مــا كــان فيــه مُــذَمَّما

تُلُوِّمتُ في غَيِّ التَّـصابي فلــم أُرِد　　　بــديلاً بــهِ لــو أنَّ غيَّــا تَلَوَّمــا

فالشاعر ينفذ إلى بواطن النفس الإنسانية التي لا تستشعر الوقت في حالات الرضــى والسعادة والسرور ليبدو الزمن ثقيل الوطأة في حالات الحزن والغضب. وهو بذلك يشير إلى ماضيه في شبابه الذي بدأ فيه الصبا كالخيال ، وحاضره في مشيبه الذي يعــاني فيــه اللــوم والتعنيف على تصابيه في الماضي.

وقد وصف الرباعي المقطع الذي أُخذت منه هذه الأبيات بأنه " قائم على أساس نفسي هو الصراع الداخلي بين الحلم والواقع، أو الهجرة من جحيم الواقع إلى جنــة الأحــلام "[2]. ويتجلى ذلك في الصِّبا الحميد، والحاضر الأليم الذي عانى فيه اللوم والتعنيف. لكن الــشاعر تعدى هذه الدلالات القريبة إلى دلالات أعمق، فإذا كان الصبا يــشير إلــى القــوة والحيويــة والعنفوان، فإنه في هذه الأبيات يشير إلى قوة الدولة وبهجتها، لذلك فإن الشاعر يعــيش فــي حالة حلم ليفيق على واقع الضعف الذي تعانيه الدولة[3].

---

(1) المصدر نفسه، ج4، ص 2087.

(2) الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص51 .

(3) انظر، المرجع نفسه، ص52-53.

والتطاوي يستحضر كل هذه الأمثلة من أجل التمثيل على موقفه منه، ويمكن إجمال نظرة التطاوي فيها بقوله: "وهكذا رسم البحتري صورة الشيب كما تمثلها وعاشها، وظهر عنده الرجوع إلى الماضي واجترار ذكرياته فيه، وهو في ذلك لم يلتفت إلى القدماء بقدر ما صدر عن ذاته وطابع حياته، فلم يكن حزنه على أيام الشباب وألمه من متاعب الشيخوخة أموراً قائمة على التقليد، بل تدخلت فيها الذات بشكل واضح ومباشر في كثير من الأحيان، ويبدو أن ما رُزِق به الشاعر من طول حياته قد هيأ له فرصة الإكثار من هذه المقدمات، وزاد من تفجعه على شبابه"[1].

أما شكوى الزمن عنده فإنه يرتبط بشكوى الشيب والفراق، باعتبار أن الزمن هو الفاعل في ذلك كله؛ فهو الذي يؤدي إليها بصروفه ونوزاله، ولعل هذه الشكوى الزمانية نابعة من انفعال البحتري وإحساسه بوطأة الزمن الثقيلة؛ فهو صاحب سطوة يمارسها على البشر، فهو الذي يفني القوي الشاب، ويفرق الأحبة بعد اجتماع، ويجعل الشيب يغزو الرؤوس بما يجره من ويلات. يقول [2]:

مع الدَّهرِ ظُلْمٌ ليس يُقلِعُ راتبُه   وحُكمٌ أَبَت إلا اعوجاجا جوانبُه

فالتطاوي يصدر عن هذه النظرة وعن أشعاره في دراسته لهذه القضايا، فيراه معلناً سخطه على الزمن رغم أنه لا يملك إزاء جبروته إلا الاستسلام والتعجب من صنيعه [3]، نحو قوله [4]:

مَن قائلٌ للزمانِ ما أَرَبُه   في خُلُقٍ منه قد خلا عَجَبُه؟

---

(1) التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص 260.

(2) البحتري، الديوان، ج1، ص 219.

(3) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص 265.

(4) البحتري، الديوان، ج1، ص 277.

يعطي امــرُؤٌ حظَّــهُ بِــلا ســببٍ وَيُحــــرَمُ الحــــظَّ مُحـــصَدٌ ســــبَبُه

نجهــــلُ نفــــعَ الـــدنيا فندفَعُـــهُ وقــــد نـــــرى ضُـــــرَّها فنجتلِبُــــه

فالزمان أخرق لا يحسن الصنيع، ولا يدوم على حال، لذلك يتعجب من أفعاله . ويشير التطاوي إلى أن أسباب نقمته على الزمن قد لا ترتبط بالشيب والفراق، بل قد ترتبط بـــالواقع التاريخي المحيط به. ويمثل على ذلك بقصيدته التي استهلها بشكوى الزمن نتيجة حبس الواثق لعدد من الكُتَّاب وإلزامهم بأموال طائلة [1]، فيقول [2]:

أنــــاةٌ أيُّهــــا الفَلَــــكُ المُـــدارُ! أَنَهــبٌ مــــا تطــرَّقُ أم جُبـــارُ؟

ســتَفنَى مثــلَ مـــا تُفنِـــي وتَبلَـــى [كمـــا تُبلـــي] فيــدرَكُ منـــكَ ثـــارُ

تُنــــابُ النَّائبــــاتُ إذا تناهَـــت ويَـــدمُرُ فـــي تـــصرُّفِه الـــدَّمارُ

أما مقدمة شكوى الفراق فكثيراً ما جاءت مرتبطة بالمقدمات الغزليـــة لأنهـــا البيئـــة الصالحة لنشأتها، حيث يشكو الشاعر آلام البعد ومرارته حتى يغدو كارهاً للحياة سئماً منهـــا، يتمنى الموت على نحو ما فعل العذريون، بل إنه يتجاوز ذلك كله إلى أن يسخط على المكان ويعاديه [3]. ومن ذلك قوله [4]:

بِنَفسي من عاديتُ من أجــلِ فَقــدِهِ بـــلادي ولـــولا فقــدُهُ لـــم أُعادِهـــا

فلا سُقِيَت غيثا "دمشقُ" ولا غَــدَت عليهـــا غـــوادي مُزنَـــةٍ لِعِهادِهـــا

---

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص 267.

(2) البحتري، الديوان، ج2، ص959.

(3) التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص 268 .

(4) البحتري، الديوان، ج2، ص 715.

وهذا يستحضر في أذهاننا مواقف العذريين الذين ارتبطوا بالمكان فخلعوا عليه مشاعرهم، وليس ذلك إلا لارتباطه بمحبوباتهم نحو قول مجنون ليلى [1]:

أبوسُ تـرابَ رجلـكِ يـا لُـوَيلى ولـولا ذاكَ لا أُدعـى مُـصاباً

وما بَـوسُ التـرابِ لِحُـبِّ أرضٍ ولكـن حـبُّ مـن وطِـئَ الترابـا

هكذا يبدو البحتري مستوحياً للأجواء الشعرية العذرية في حديثه عن الشيب والـزمن والفراق، لا من مبدأ التقليد، وإنما من دافع الشعور والإحساس بالأثر السلبي الذي تخلفه.

3.حُسن التخلص:

التفت النقاد القدماء إلى قضية التخلص باعتبارها قضية طارئة على الشعر العربي على أيدي الشعراء المحدثين، إذ إن الشعر اكتسب طبيعة جديدة في تخلصاته وانتقاله مـن مقدمـة القصيدة إلى موضوعها، وخاصة قصيدة المديح بعدما اعتاد النقاد التخلـصات التـي تبتـدئ بعبارة (دع ذا ، وعَدِّ عن ذا) عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار [2]. أو يتخلصون مـن وصف الفيافي للانتقال إلى المديح بتعبيراتهم التي تفيد تجشمهم عناء السفر والطريـق بغيـة الوصول إلى الممدوح [3]. فقد عُرِف مثل هذا التخلص عند النقاد بالاقتضاب، وفيه لا يحـسن الشاعر الانتقال من المقدمة إلى الموضوع، بل تبدو القصيدة أجزاء متعددة لا رابط بينها، ومن هنا التفت الشعراء المحدثون إلى التخلص؛ فأدركوا أن القصيدة يجب أن تكون قائمة على مبدأ المناسبة في الانتقال من مقطع إلى آخر؛ أي من المقدمة إلى الغرض الرئيسي للقصيدة بحيث

---

(1) قيس بن الملوح ,ديوان مجنون ليلى ، تقديم وشرح: مجيد طراد ، عالم الكتب ، بيـروت ، ط1 ,1996 ,ص53 .

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص513.

(3) توفيق الفيل، القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتـز، مطبوعـات جامعـة الكويت، 1984، ص 352.

لا يشعر القارئ بذلك لا سيما أن التخلص هو " القنطرة والجسر الذي يــصل بــين المقدمــة والمديح، مما يجعله مهما في الربط بين أجزاء القصيدة، ويجعله مهما في بناء القصيدة[1]. وقد أشار النقاد القدماء إلى ذلك؛ فهذا ابن الأثير يدرك تجديد المحدثين، ويشيد بمذهبهم فيه، قائلاً: "إن المحدثين تصرفوا في التخلص، فأبدوا وأظهروا منه كل غريبة "[2]. وهذه هــي المــرة الأولى التي يشركون فيها الشعراء المحدثين بهذا الشكل الواضح حسب رأي الدكتور يوســف بكار [3]. وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على أنهم حاولوا أن يستوعبوا ملامح القــصيدة القديمة بلوحاتها مع الأخذ بعين الاعتبار انسجام أجزائها بحيث لا يشعر المتلقي بفراغــات أو فجوات بينها.

ونوه النقاد القدماء إلى فضل الشعراء المحدثين في تخلصاتهم وخاصــة أبــو تمــام والمتنبي، إذ تصرفوا في المخالص وأبدعوا فيها [4]. لكنهم فضلوا المتنبي على أبي تمام فــي ذلك، ومن ثم فضلوهما على البحتري؛ ومما يبرز ذلك قول القاضي الجرجاني متحــدثاً عــن الاستهلال والتخلص والخاتمة : " ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنه عني به فاتفقت له فيه محاسن. فأما أبو تمام والمتنبي فقــد ذهبا في التخلص كل مذهب، واهتما به كل اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المــراد، وأحسن وزاد" [5].

---

(1) ماجد حسين على بكار، حسن التخلص عند النقاد العرب القدماء من القرن الثالث حتــى نهايــة القــرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د يوسف أبو العدوس، جامعة اليرموك، 1999، ص86.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 147.

(3) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982، ص 223.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري وزغلول سلام، شركة فن الطباعــة، القــاهرة، 1956، ص113.

(5) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص351.

وقد اهتم النقاد المحدثون بهذا الجانب من شعر أبي تمام والبحتري حتى أشاروا إليهما بالبنان في دراساتهم، ومن هؤلاء ماجد بكار الذي صنف رسالة في حسن التخلص، تــصدى خلالها للحديث عن حسن التخلص عند الشعراء القدماء ومن بينهم أبو تمام والبحتري، فشمل حيز دراسته عن أبي تمام عشر قصائد موزعة على أجزاء الديوان الأربعة، ومما يمثل ذلــك تناوله لتخلص أبي تمام من مقدمة وصف الربيع التي استهل بها قصيدته في مدح المعتــصم والمتمثل في قوله [1]:

خُلُــقٌ أَطَــلَّ مــنَ الربيــع كأنَّــهُ   خُلُــقُ الإمــامِ وهديُــهُ المُتَيــسِّرُ

في الأرضِ من عدلِ الإمامِ وجودِهِ   ومن النباتِ الغــضِّ سُــرجٌ تُزهِــرُ

تنسَى الرياضُ وما يــروَّضُ فعلُــه   أبــدا علــى مَــرِّ الليــالي يُــذكرُ

فقد أحسن أبو تمام التخلص من المقدمة الربيعية إلى مدح المعتصم، بخلع صفات هذا الربيع بخيره ونوره وبهجته على المعتصم، حيث يساوي بين خلق الممدوح وخلق الربيع الذي ما هو إلا مظهرٌ واحدٌ من مظاهر الخير في زمنه. وقد علق ماجد بكار على ذلــك بقولــه: " فأخلاق الخليفة وعدله كالربيع، تعم الأرض وتزينها وتزهرها، إلا أن الربيع حــادث طــارئ سرعان ما يزول ويُنسى أثره، أما عدل المعتصم فلا يُنسى "[2].

وقد أشارت شهوان أيضاً إلى حسن التخلص في هذه الأبيات، فتقول: "لقد أبــدع أبــو تمام في حسن تخلصه، فبعد أن وصف الربيع والرياض دخل إلى مدح المعتصم، فقــال: إن الله خلق من الربيع خلقاً جميلاً كخلق الخليفة منتشراً في الأرض كَهُــداه، ومــن زاد عدلــه وعطائه، فكأنه سراج يتلألأ، وعلى الرغم من جمال الطبيعة في ذاته، وقوة تأثيره في الكــون

---

(1) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 196.

(2) ماجد بكار، حسن التخلص عند النقاد العرب القدماء، ص86.

والإنسان، فإن تلك الطبيعة قد تزول، وأما أفعال الخليفة وأمجاده فمخلدة تُذكر على مر الزمان "[1]. فما جعل حسن التخلص جميلاً في هذه الأبيات أنه قام على المشابهة والمماثلة بين أخلاق الربيع وأخلاق المعتصم، بل إنه جعل جود الممدوح يفوق جود الطبيعة. فالتخلص الجيد " يحتاج إلى تهيئة ألفاظ ومعان مناسبة وملائمة بين انتهاء وابتداء "[2]. وقد تحقق له ذلك.

هكذا تتبع ماجد بكار تخلصات أبي تمام في قصائده، فخلص إلى القول: "إن عامة تخلصات أبي تمام حسنة جيدة منتقاة بعناية، متناسبة مع نفس القصيدة، وتؤدي وظيفتها في تجويد الانتقال من معنى إلى معنى مع جمال لفظها ولطف معناها "[3]. وهذا يتفق مع ما عُرف عن أبي تمام من دقة وتكلف ذهني في نظم أشعاره ، والنتيجة الطبيعية لذلك هي الملائمة بين مقدمة القصيدة وموضوعها بحذاقة تفوق فيها على القدماء. وتشير شهوان إلى ذلك بقولها: "لقد مثل أبو تمام حسن التخلص بتجديد وتفوق على القدماء، وتجاوز المألوف عن طريقة القدماء، ودمج بين الأغراض الشعرية بتميز خاص وحذاقة فنية "[4]. ولعلها لم تصل إلى ذلك تعسفاً بل من خلال تناولها لأشعاره وتخلصاته ، ومن ذلك قوله[5]:

زعمت هواكَ عفا الغداةَ كما عفت   منها طلولٌ باللِّوى ورسومُ
لا والذي هو عالمٌ أنَّ النَّوى   صَبِرٌ وأنَّ أبا الحسينِ كريمُ
ما زلتُ عن سُنَنِ الوِداد ولا غدت   نفسي على إِلفٍ سواكَ تحومُ

---

(1) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، ص 61.
(2) عدنان عبد النبي البداوي، المصطلح التقليدي في القصيدة العربية، مطبعة الشعب، بغداد، ص 23.
(3) ماجد بكار، حسن التخلص عند النقاد العرب القدماء، ص 89.
(4) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، ص 163.
(5) أبو تمام، الديوان، ج3، ص 289-290.

حيث تسترشد في بيان حسن التخلص في هذه الأبيات (القصيدة) بقول ابـــن الأثيـــر: " وهذا خروج من غزل إلى مديح أغزل منه "[1]. وحبذا لو كشفت عن ذلـــك وجلّتـــه لبيـــان جمالياته وحسن تصرفه فيه، فهواه عفا كما عفت الطلول، حيث اجتمع عليه عامـــل الـــزمن فطواه تحت صروفه، وليس ذلك بسبب النوى الذي يعتبره مُقدَّراً لا مناص منه. وقد أحـــسن التخلص من ذلك بأسلوب القسم الذي قسم فيه البيت إلى نصفين: الأول يرتبط بالبيت السابق له عبر الحديث عن النوى، والثاني القَسَم بإتيان الكرم لأبي الحسين الذي يشكل الـــسبب فـــي أن نفس الشاعر لم تطلب سواه. وبذلك يصبح النوى هو البعد عن الممدوح.

وإذا كان النقاد القدماء أشاروا بالبنان إلى تخلصات أبي تمام، فإنهم لاحظوا الاقتضاب عند البحتري واضحاً أكثر مـــن الـــتخلص، وفـــي ذلـــك يقـــول أبـــو هـــلال العـــسكري: "فالبحتري يسلك هذه الطريقة في أكثر شعره "[2]. وكذلك الأمر عند ابن رشيق، حيث رأى" أن البحتري كثيراً ما يأتي به "[3]. وفي الواقع فإن هذا الأمر لا يختص بالبحتري، إنما هو عـــام شائع في الشعر " فلا يكاد يوجد التخلص في شعر الشاعر المجيـــد إلا قلـــيلاً بالنـــسبة إلـــى المقتضب من شعره "[4].

فإذا كان بعض النقاد قد أشاروا إلى الاقتضاب عنده، فإن بعضهم الآخر كابن ســـنان الخفاجي قد أثنى على تخلصاته من النسيب إلى المديح[5]. لكن هذا لا يعني أن البحتـــري لـــم يحسن التخلص، بل يعني أن نسبة الاقتضابات فاقت نسبة التخلصات الجيدة فـــي شـــعره، إذ

---

(1) ابن الأثير ، المثل السائر ، ج2 ,ص149 .

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 514.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميـــد، دار الجيـــل، بيـــروت، ط5، 1981، ص 239.

(4) ابن الأثير، المثل السائر ، ج2، ص 166.

(5) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، ص 259-260.

أحسن التخلص في حوالي مئة وثلاث وثلاثين قصيدة، واقتضب في حوالي مـائتين وخمـس وعشرين قصيدة على حد قول التطاوي، وهذا يدل – كما قال– على شدة عنايته، وحرصـه على الربط بين المقدمة والموضوع وإحساسه بضرورة ذلك[1]. فقد أشار إلى أساليبه المتعددة في ذلك؛ كاستخدام المقدمة الطللية ومقدمة الظعن وسيلة للانتقال إلـى المـدح، والاسـتعانة بالسحاب كوسيلة للتخلص من المقدمة الغزلية إلى المدح، إضافة إلى استخدامه لأساليب الدعاء والقسم والتضمين[2]. وهذا يدل على براعته وتفننه في الانتقال حسب المقدمة التي يستهل بها قصيدته. ومن ذلك انتقاله من مخاطبته للسحاب إلى مدح جعفر في قوله[3]:

قد قلتُ للغـيمِ الرُّكـامِ ولَـجَّ فـي ... إبراقِـهِ وألـحَّ فـي إرعـادِهِ

لا تعرِضَـنَّ "لجعفـرٍ مُتَـشَبِّها ... بنَـدَى يديـهِ فلـستَ مـن أنـدادِهِ

فهو ينفي وجود المشابهة بين الغيوم المحملة بالأمطار الغزيرة وكرم الممـدوح؛ لأن الممدوح يتفوق عليها. ومثل هذا التخلص يجعلك تنساب معه حتى لا تشعر بانفـصال بـين مقدمة القصيدة وغرضها.

وقد خص ماجد بكار تخلصات البحتري بجزء من اهتمامه في كتابه المذكور آنفـا ، فتصدى لدراسة تسع قصائد كلها في المديح إلا واحدة في العتاب والاعتذار للفتح بن خاقـان، لكنها تسير على نهج قصيدة المديح في بنائها من حيث اشتمالها على مقدمة وموضوع. فقـد استهلها بمقدمة طللية هجرت فيها المحبوبة عاشقها وارتحلت عنه ولم يبق إلا طيفها، وحـين ودعته تخلص إلى غرضها وهو الاعتذار، فيقول[4]:

---

(1) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص 307-308.

(2) انظر، التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ، ص 301- 306.

(3) البحتري، الديوان، ج2، ص 703.

(4) المصدر نفسه، ج3، ص 1982.

ولم أَنسَها عنــدَ الــوداعِ ونثرَهــا   ســوابقَ دمــعٍ أعجلَــت أن تُنَظَّمــا

وقالت: هل الفتحُ بنُ خاقانَ مُعقــبٌ   رضىً فيعودَ الــشملُ منَّــا مُلأَّمــا؟

ويعلق على هذا التخلص بقوله: " فهو يستهله بالحديث عن محبوبة هجرتــه وتركتــه متيماً ولِهًا يشكو مرارة البعد الذي ازداد حين ألمَّ به طيفها، وحين ودعته بــدموع ســواكب، وهذه الحال من البعد عن المحبوبة تشبه البعد عن الممدوح "[1].

فالشاعر يعود بذاكرته إلى موقف الوداع ليستوحي قولها وســيلة للــتخلص، فتجعــل رضاها من محبوبها واجتماع شملها مقروناً برضى "الفتح بن خاقان"، فهــو يــستدر عطفــه باستحضار صورة المحب المتيم؛ ليبين أن مسافة الهجر بينه وبين الممدوح كمسافة الهجر بينه وبين من تيمهم الحب، ومثل هذا التخلص لا يشكل ترابطاً بين الأجزاء بل تكاملاً[2].

ومثل هذه التخلصات للبحتري تكشف عن براعة فنية وبعدٍ فكري واضح في إيجــاد روابط قوية بين المقدمة والموضوع ربما تقارب ما وجدناه عند أبي تمام في الموضوع نفسه.

أما وفاء شهوان فقد استهواها رأي ابن الأثير الذي يتجلى في أن تخلصات البحتــري يسيرة بالنسبة إلى كثرة شعره، فتقول: " إن من الموضوعية عد رؤيته صحيحة إلى حد كبير بإجماع أغلب النقاد القدماء "[3]. واستهواها أيضاً كل رأي موافق لرأيه كقول صالح اليظي: " إلا أن تلك النماذج التي سقناها لحسن تخلص الشاعر وغيرها في أشعاره هي في الحقيقة قليلة ونادرة إذا قيست إلى ضخامة ديوانه "[4]. ومثل هذا الحكم النقــدي قــد لا يخــتص بــشعر البحتري، إنما يتخذ طابع العموم، فينطبق على شعر الكثير من الشعراء. فكما يتحدث النقــاد

---

(1) ماجد بكار، حسن التخلص عند النقاد العرب القدماء، ص 97.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 97.

(3) وفاء شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، ص 242.

(4) صالح اليظي، البحتري بين نقاط عصره، دار الأندلس، بيروت، 1982، ص 285.

عن حسن تخلص متصل تبدو علاقته وطيدة في التأليف بين المقدمة والغرض بحيث يتحقــق الترابط والتكامل بين أجزاء القصيدة، فهناك الترابط البعيد الذي نشده النقاد المحــدثون فــي القصيدة الجاهلية بالاعتماد على الرمز الدلالي للوحة الشعرية، واتساق هذه الرموز مع بعضها ليحقق الوحدة للقصيدة.

البنية الداخلية للقصيدة:

البنية الإيقاعية:

تلقي البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام:

تعد الموسيقى أحد الأركان المهمة الملازمة للشعر، بل إنها مبعث وجوده الذي يرتبط بالانفعال والمعنى واللفظ في آن واحد؛ ذلك أنها توحي للنفس بالشعور المنبثق مــن الأبيــات فرحاً أو حزناً أو غضباً كلٌّ بما يناسبه ، فالموسيقى بناء على ذلك أصوات مترابطــة تــشي بالمعنى[1] من خلال تآلفها ووقعها في المتلقي.

ولهذا السبب جاءت الدراسات الحديثة لتولي الإيقاع الــشعري والموســيقى الداخليــة وموسيقى القافية جل اهتمامها، ومن مظاهر ذلك اهتمامها بأشعار أبي تمام. وفي هذا الإطــار فإن الباحث سيتناول دراستين ذات صلة بالإيقاع وموسيقى الشعر عند أبــي تمــام ، وهمــا؛ دراسة الدكتور الرباعي "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" ودراسة الدكتورة يسرية المصري "بينة القصيدة في شعر أبي تمام".

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنــون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق،ط3، 1962، ص 205 .

يسرية المصري:

أما دراسة الدكتورة يسرية المصري للبنية الإيقاعية فتبدو متشابهة إلى حد مـــا مـــع دراسة الدكتور الرباعي، إلا أنها جاءت على إطار أوسع، وسنتناول في هذا الإطـــار بنيتـــي الأوزان والقوافي.

أما الأول منهما؛ أي الأوزان، فإن دراستها جاءت شكلية تعزل الدوال عن المدلولات باللجوء إلى الدراسة الإحصائية، ثم تربط هذه الدوال مجتمعة بالمعنى العام للنص الـــشعري. فقد انصبت عنايتها في هذا الفصل بمتعلقات الوزن الشعري من حيـــث التفاعيـــل والمقـــاطع والتواتر في البحور في ديوانه، ثم بيان ما إذا كانت هناك علاقـــة بـــين الغـــرض والبحـــر العروضي[1].

وأول ما عنيت به الباحثة دراسة البحور العروضية في ديوانه بالاعتماد علـــى كـــم المقاطع فيها بين طويل وقصير، ذلك أن العروض العربي يوصف بأنه كمـــي؛ لقلـــة عـــدد الحركات القصيرة والطويلة فيه[2]؛ لذلك عمدت إلى دراسة شعر أبي تمام فـــي ضـــوء هـــذه النظرية التي تستند إليها البحور العروضية العربية، فوجدت أن هناك بحـــورا تتفـــوق فيهـــا المقاطع القصيرة، كالكامل والوافر، وبحورا تتفوق فيها المقاطع الطويلـــة كبـــاقي البحـــور العربية. وبعد التحليل الإحصائي لنسب استعمال البحور مقارنة بعدد المقاطع، تبين لها تفـــوق البحور ذات المقاطع القصيرة في ديوانه. وتتخذ من ذلك وسيلة لتعليل كثرة استخدام أبي تمام للكامل والوافر، إذ بلغت نسبة استخدامه لهما 40% من مجموع أبيات الديوان، وليس ذلك إلا لتفوق المقاطع القصيرة حيناً، والطويلة حيناً، آخر والتساوي بينهما حيناً ثالثاً، مما يكسب هذين

---

(1) انظر، يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 13-14.

(2) انظر، عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخـــانجي، القـــاهرة، 1976، ص56.

البحرين سبباً آخر يتمثل في أن تفعيلة الكامل تتألف من (سببين ثقيلين) [1]. ولعل هذا التوجه في المفاضلة بين أوزان الشعر وإيثار البحور الطويلة " نابع من رغبة الشاعر في الإعلان عن تمكنه وصموده مجاراة لنفسه من ناحية، ونتيجة للمتابعات النقدية من ناحية ثانية "[2]، فضلاً عن أن البحور الطويلة تتيح زحافات أكثر في التفعيلات مما يجعلها أكثر مطواعية في التشكيل النغمي، وبالتالي فإنها تستهوي اهتمام الشاعر ويجد فيها ضالته، وهذا يتواءم مع جوهر الإبداع عند أبي تمام الذي لا يجنح إلى الرتابة والجمود بل إلى الحركية والتميز.

ومما يرتبط بهذه القضية المتعلقة بالمقاطع قضية الأوزان المركبة والمفردة؛ ذلك أنها ترتكز إلى التفعيلة كمحور أساسي في خلق تشكيلات وأنغام أكثر. وبعد دراستها لأبيات الديوان ورصدها للنسب خلصت إلى المعادلة الآتية: " إن حظ البحر في ديوان أبي تمام يكبر إذا كان من البحور الممتزجة "[3]؛ " لأن الرغبة في خلق التناظر إحدى الفاعليات الأساسية في هذه الثقافة "[4]. ومن هنا تتضاءل نسبة البحور الصافية في شعره، لأنها لا تستطيع أن تقدم نغماً متنوعاً على عكس البحور الممزوجة التي تبدو ثرية. فالبحور الصافية تتميز بالصرامة والتقييد " وفي هذه الصرامة أسر للقوى المبدعة في الفنان الخالق ذاته، لكن الفاعلية الخلاقة عند الفنان تحاول دائماً أن تنطلق خارج الأطر مسبقة التصوير، ويخلق ذلك توتراً بين الفنان والأنظمة الإيقاعية في لغته، وبقدر ما يستطيع الفنان تجاوز الصرامة مع البقاء في سياق الانتظام يكون غنى المعطيات اللغوية المتبلورة في شعر لغة من اللغات "[5]. ومن هنا تظهر

---

(1) انظر يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 32-36.

(2) رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 30.

(3) يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 39.

(4) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، 1981، ط2، ص176.

(5) المرجع نفسه ، ص153 .

عناية أبي تمام بالبحور الممزوجة التي يتخطى من خلالها كل قيد، ويسمو فوق كل صرامة ليحلق في عالم الفن.

وتضيف المصري إلى هذه الأسباب، ابتداء اثنتان من تفعيلات البحر الطويل بالوتد المجموع، إذ يبدأ بالجوهر الإيقاعي الصاعد الذي يتلوه سبب خفيف، لكن أهمية هذا الجوهر الثنائي التكويني تبدو بالنظر إلى الوتد المفروق الذي يشكل إيقاعاً صاعداً يتبعه إيقاع هابط، ويتجلى ذلك في ثلاثة من البحور هي السريع والخفيف والمنسرح، لذلك ارتفعت نسب استخدامها من 5% في الشعر الجاهلي إلى 24% في شعر أبي تمام. وتعزو ذلك إلى السبب نفسه الذي فسرت به شيوع البحور الممزوجة؛ أي أن الشعراء ينشدون بذلك المزيد من الثراء الموسيقي الذي يدفع السأم عن نفس السامع بالمزاوجة بين التفاعيل الصاعدة والهابطة، فالقيمة النغمية للوتد المجموع لا تتضح إلا بمجاورة المفروق؛ ذلك أن الوتد المجموع يشكل الإيقاع الصاعد، أما المفروق فيشكل الإيقاع الهابط، وهنا يكمن السبب في شيوع البحر السريع والخفيف والمنسرح في شعر أبي تمام أكثر مما هو في شعر الجاهليين[1].

ويرتبط بالإيقاع السائد في البحور السكتة العروضية التي هي جزء من الزمن الموسيقي بخلاف الوقفة التي ترتبط بالمعنى وتتيح قدراً من التلاعب بالمقادير الشعرية . وتتحدث الباحثة عن ثلاثة أنواع من السكتات العروضية؛ هي السكتة في نهاية المصراع الأول، ثم سكتة الوزن أو التفعيلة، ومن ثم سكتة المعنى التي يتطلبها الوقوف عند النوعين الأولين . وتكمن الوظيفة الأصلية للسكتة الشعرية في تقوية السكتات المصنوعة عن طريق النحو والمعنى، فضلاً عن الحاجة النفسية للمتكلم كي يلتقط أنفاسه وخاصة في البحور ذات

---

[1] انظر يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 42- 50

المقاطع الكثيرة كالطويل والكامل[1]. ومن الجدير بالذكر أن نوعية تفعيلات كل بحر تتحكم في نوعية السكتات، فقد يقسم الشاعر البيت إلى ثلاثة أقسام متساوية كالكامل والوافر، أو أربعــة أقسام، بحسب تفعيلات كل بحر كالطويل والبسيط اللذين يتعانق فيهما التركيــب مــع النحــو والمعنى. أما إذا اكتملت الدلالة قبل تمام التفعيلة فإنها تعد حينها وقفة معنوية لا سكتة شعرية، ومثل هذه الوقفات تكثر مع البحر الكامل والخفيف والــوافر[2] لأن تفعيلاتهــا تــسمح بــذلك وتتيحه.

أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه بنية القوافي إذ لم تعد القافية مجرد صوت يتردد في نهايات الأبيات –حسب رأي الباحثة– بل إنها تتعاضد مع الصور والأساليب المنتــشرة فــي البيت. ومن هنا تصبح القافية ذات قيمة دلالية.

إن عناية الباحثة بالقافية يوجب عليها العناية بالروي الذي هو الصوت الذي تُبنى عليه القصيدة مؤلفاً بين أبياتها صوتياً ونغمياً، إذ يتبين للباحثة بعد إعداد الجــداول الإحــصائية أن هناك مجموعة من الحروف تشكل نسبتها 67 % من مجموع قوافي الــديوان؛ وهــي البــاء والدال والميم والراء واللام والنون. وهو بذلك لا يتميز عن سائر الشعراء في استخدامها، بل نجدها شائعة في ديوان البحتري، والشعر والشعراء، والأغاني، وحماسة أبي تمام، لكن نسبة شيوع هذه القوافي تبدو متذبذبة. وتفسر ذلك بأن هذه الأصوات المائعة مجهورة، مما يقود إلى الوضوح السمعي الذي هو من الصفات المطلوبة للروي. وثمة سبب آخر يتمثل فــي تفــاوت

---

(1) انظر، المرجع نفسه ، ص 51.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 52-57.

الأصوات لتجد أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال[1].

وتربط الباحثة بين صفات أصوات الروي من حيث الجهر والهمس وبين الغرض الشعري، ففي قصائد المديح مثلاً تلاحظ شيوع استخدام حروف الروي المجهورة، بينما تلاحظ شيوع الأصوات المهموسة في الغزل[2]، وربما يرتبط ذلك بطبيعة الموقف الملائم لكل واحد منها؛ ففي المديح يحتاج الشاعر إلى أصوات مجهورة حتى يُسمِع المخاطب، فهو شعور منبثق من النفس بواقع الإعلان والإشهار بمدحه. أما موقف الغزل فإنه يتحدث فيه عن المشاعر الرقيقة التي يفصح بها الشاعر لنفسه أو لمحبوبته ولا يريد لها الذيوع والانتشار؛ لذلك فإن الأصوات المهموسة تبدو ملائمة لذلك الموقف العاطفي.

لقد انصبت عناية الباحثة في بداية هذا الفصل على الروي الذي هو جزء من القافية لكنها لم تلتفت إلى الجانب الدلالي، لذلك أتبعت حديثها بتناول القافية من حيث ارتباط نواحيها المورفولوجية بالدلالية تحت ما سمته بالقافية النوعية التي تلتزم فيها القوافي بنية مورفولوجية واحدة ، ومن هنا فإن " وظيفة القافية تتعدى في الواقع هذه السكتة التي يتميز بها البيت عن مثيله الذي يليه إلى كونها صورة قائمة بذاتها مثل بقية الأدوات الشعرية، لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا من خلال علاقتها بالمعنى، وعلاقتها بسائر كلمات البيت الواحد "[3]. ومن هنا فإن دور القافية ليس هو الإشعار بنهاية البيت ، إذ لو كانت كذلك لكانت هي التي تحدد نهاية البيت، لكن الواقع يثبت خلاف ذلك، فنهاية البيت هي التي تحدد القافية التي تتلاءم والمعنى العام للبيت. ولما كان الشعر العربي عموماً يتميز بوحدة الفكرة في البيت، فإن شعر أبي تمام

---

(1) انظر، يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، ص 81-89.

(2) انظر، المرجع نفسه ، ص 90-93.

(3) يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، ص 107.

يتميز بالصفة نفسها، لذا يقل التضمين في أبياته ، وذلك يعني المزيد من التوافق بين القافيــة وسكتة المعنى التي تعد ضرورية للمتكلم كي يلتقط أنفاسه، فضلاً عن أنها وقفة محملة بدلالة لغوية.

فقد تحدثت الباحثة عن التماثل الصوتي والصرفي والنحوي الذي يتبعه تماثــل فــي الإطار الدلالي؛ ومن ذلك ما بينته في رثاء امرأة محمد بن سهيل. حيث يغلب على القــصيدة القوافي الإسمية. كما تلاحظ اشتراك بعض الكلمات في الجذور الثلاثية المتشابهة في الحركات اللحنية، فضلاً عن اشتراكها اللحني في صيغها الموجودة فيها[1]. وتلخص الطابع العام للقوافي في ديوان أبي تمام بقولها: " وقوافي الديوان بشكل عام تتنازعهــا الازدواجيــة فــي بنيتهــا المورفولوجية من خلال التقابل في كلمات القوافي بين الأسماء والأفعــال، أو بــين الإفــراد والجمع، أو بين التذكير والتأنيث، وهذه ازدواجية تعد بنية أساسية في معظم قصائد الديوان مع التشابه الصوتي لبعض الأصوات، كما يُعمِل الشاعر عدداً من الكلمات المتساوية في الــوزن خاصة في القوافي الإسمية ذات الجذور الثلاثية، مما يخلق المزيد من التلاحم الرأســي بــين مختلف كلمات القوافي في القصيدة الواحدة "[2]. فكلمات القافية في القصيدة الواحدة تندرج في إطار واحد، إذ ليس من المناسب أن يكون الشاعر في إطار المدح فيستخدم قوافي أو كلمات لا تتناسب وذلك الإطار، فلكل مقام مقال، فما يناسب المدح لا يناسب الهجاء وما يناســب هــذا وذاك لا يناسب الفخر.

---

(1) انظر، المرجع نفسه، ص 107-111.

(2) يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، ص 122.

عبد القادر الرباعي:

أولى الرباعي الموسيقى الشعرية عند أبي تمام اهتماماً من خلال دراسته لعناصر الوزن والقافية والإيقاع الداخلي، حيث خص كل واحدة منها بحديث مستقل قاصداً من خلال ذلك كله إبراز تميزه وتفرده بعيدا عن التقليدية التي وصفه بها النقاد من حيث اعتماده على البحور الخليلية، فأمثال هؤلاء ينظرون إلى التقليد من ناحية ظاهرية خارجية لا تعميقية؛ لذلك يعمد الرباعي لتجاوز معنى التقليد لدى أبي تمام، فهو " لا يعني بالضرورة تكسير القديم وإحلال جديد منفصل عنه تماماً ، ولكن التجديد عنده يعني إعادة تركيب القديم تركيباً ذاتياً "[1] ليخرجه إخراجاً جديداً يتفق في إطاره العام مع ما ساد عند الشعراء، ويتميز عنهم في الوقت نفسه في سياقه الداخلي بما ينوع فيه من صور تفعيلية غير منتظمه داخل أبيات القصيدة الواحدة من خلال الزحافات والعلل، " فهي ملاذ الشعراء في تغيير الوحدات الزمنية داخل البيت الواحد من جهة، وفي تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى، وذلك منعاً للرتابة التي تحبس الجمال وتقتل الفن"[2]. فالنفس بطبيعتها تحب التجديد وتكره التقليد الرتيب الذي يحافظ على نمط معين من الوزن.

إن الفترة التي عاش فيها أبو تمام فترة تأسيسية للشعر العربي، لذلك كان يستوجب على الشعراء السير على النحو الخليلي في العروض، ولما كان حس التجديد والتغيير كامناً في نفس أبي تمام انعكس في أشعاره من الداخل، فأراد أن يكون له إيقاعاً خاصاً ينظم عليه، بحيث لا يخرج فيه عن الإطار العام لعلم العروض العربي، فوجد في الزحافات والعلل ضالته التي تشكل له بصمته الموسيقية والإيقاعية الخاصة في شعره. وقد أثنى الرباعي على أهمية

(1) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص277.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص 279.

الشطر الشعري في ذلك، فهو البؤرة التي انطلق منها التأليف الموسيقي والدوائر الوزنية التي تتحول إلى أشكال أخرى تعم القصيدة متجاوبة متناغمة[1]. ويمثل على ذلك بقصيدة أبي تمام في مدح محمد بن أبي سعيد والتي مطلعها[2]:

قِرى دارِهم منِّي الدموعُ الـسَّوافكُ وإن عادَ صُبحي بعدَهُم وهوَ حالكُ

فالقصيدة على البحر الطويل الذي يعتبر من البحور الممزوجة من تفعيلتين – فعولن مفاعلين– يستغلهما الشاعر لإحداث أنغام في القصيدة من خلال استعمال هذه التفعيلات الكاملة والمقتضبة أو المنقوصة لكل واحدة منها، إذ تتراوح هذه التفعيلات بين الظهور والخفاء في أبيات القصيدة ، على أن هذا البناء الموسيقي أو النظام يتغير من قصيدة إلى أخرى رغم وحدة البحر. ويفسر الرباعي هذا التغير بالحالة الانفعالية المتغيرة للشاعر من قصيدة إلى أخرى[3] " فمرد الشعر وقرينته الإيقاع إلى الانفعال "[4]. فهو حينا تجده مندفعاً اندفاعاً شديداً وحينا آخر –أي في قصائد أخرى– تجده حزيناً باكياً. وليس من شك في أن المواقف مختلفة مما ينعكس بدوره على الإيقاع الذي تنظم عليه القصيدة ، فإيقاع الاندفاع عال حاد، بينما إيقاع الحزن هابط هادئ قد يرتفع في بعض الأحيان لكنه يعود للهبوط، " وهكذا فإن البحر في أشعار أبي تمام لم يكن سوى إطار عام وجد الشاعر في وحداته الزمنية كثيراً من المرونة، فاستغل المُحَلل منها وتجاوزه إلى المحرم أحياناً ليلائم بين فنه وانفعاله بشكل عام ، وهو يحقق بهذا عمق الشعر "[5].

---

(1) انظر، المرجع نفسه، ص281.

(2) أبو تمام، الديوان، ج2، ص 456.

(3) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 281–283.

(4) رشيد شعلال، البيئة الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2011،ص23.

(5) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص289.

ومما يرتبط بهذا الانفعال الوزن والقافية، فهي تشكل لحظة الالتحام، خاصة أنها المكان الذي تتزاحم إليه الكلمات، فهي كقعر الوادي الذي تنحدر إليه المياه من سفوح الجبال، لذلك فإن الرباعي يعتني بها من ناحيتين؛ هما: الدلالية والنغمية، ويلجأ من أجل دراستها إلى تحويلها لصيغ صرفية، ثم النظر في المواد المتجمعة حول كل ميزان، وملاحظة علاقاتها بالاتجاه الصوري العام وبمبنى القصيدة. ويلح على الأعلام وأسماء الأماكن باعتبارها نقاط تجمع للمعاني[1]. ومن أجل إثبات ذلك يدرس القافية في قصيدة أبي تمام التي مطلعها[2]:

آلَت أمورُ الشِّركِ شَرَّ مَآلِ   وأقَرَّ بعدَ تَخَمُّطٍ وَصِيالِ

فقوافيها ترتد إلى عشرة أوزان صرفية، ويضم كل واحد منها بعض العناصر المتجمعة حوله التي يجمعها وزن واحد هو (فعال) الذي ترتد عناصره وعناصر كل صيغة مشتقة منه إلى مجالات مختلفة، حيوانية، وطبيعية، وأخرى من الحياة اليومية، ورابعة من المعاني وخاصة من الأعلام التاريخية، وهنا تلعب القافية دور الرابط لهذه المجالات جميعها. أما إيقاع القافية داخل القصيدة فيأتي ممزوجاً على أساس تداخل موازينها التي ما تلبث أن تحضر حتى تغيب، ثم تحضر، وهكذا. أما الروي الذي يشكل الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة فهو بمثابة النقرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها، وهذا يرتبط بإحساس الشاعر الذي يطلق له العنان في اختياره[3].

إن القافية والروي كيان واحد لا ينفصلان، فالشعور الذي تجلبه أو تنقله القافية كثيراً ما يُعَبَّر عنه بحرف الروي. فالنبرة الصوتية الحادة التي يتطلبها شعور ما أو غرض ما في القصيدة يستوجب صوتاً حاداً مثلها، ولا يناسبها في ذلك الحروف الرقيقة؛ فما يناسب الغزل

(1) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص290.
(2) أبو تمام، الديوان، ج3، ص 132.
(3) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 290-292.

من قافية وروي لا يناسب الفخر مثلاً؛ ذلك أن الفخر يتطلب صوتاً نبرياً عالياً على عكس الغزل الذي يحتاج إلى أصوات رقيقة ناعمة.

أما العنصر الموسيقي الثالث الذي التفت إليه الرباعي فهو الإيقاع الداخلي للأبيات المتشكل من الترجيع المنظم لحروف الكلمات من خلال بعض الفنون البلاغية، كالجناس والترديد والمشاكلة التكرار والترجيع والتشطير والموازنة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه العناصر تكتسب قيمتها من السياق الذي تكون فيه، ذلك أن الشعر مادة الروح والمعنى، يعبر عن دوافع وانفعالات وأفكار بطريقة لا يدري إلى ماذا ستؤول[1]. والأمر الجامع بين هذه الفنون هو الترديد النغمي الذي يدرسه في إطار الإيقاع الداخلي من خلال استحضار نموذج من قصيدة أبي تمام العينية في مدح أبي سعيد الثغري، حيث يقول[2]:

لَئِن جَزِعَ الوَحشِيُّ منها لِرؤيَتي لَإِنسِيُّها من شيبِ رأسيَ أَجزَعُ

فيلتفت الرباعي إلى لونين من الترديد، هما اللفظي الذي يتجلى في ألفاظ (جزع، أجزع، لئن، لإن) في كلمة لإنسيها، والحرفي الذي يتمثل في تكرار حروف الشين والسين والياء وهذه الكلمات والحروف غير مقروءة، بل منسجمة مع السياق، وتؤدي وظيفة موسيقية ومعنوية في آن واحد، بل إنها تشكل أيضاً وظيفة جمالية خفيفة الظل متناثرة في أبيات القصيدة غير متراكمة ولا رتيبة[3].

---

(1) انظر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 292-294 .

(2) أبو تمام، الديوان، ج2، ص323 .

(3) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 292-298.

ويخلص من ذلك إلى القول: " ونقول في الإيقاع الداخلي بشكل عام ما قلناه في القافية من أن الحافز الإيقاعي في تجربة الشاعر يحوم ليوجد نفسه في وضع مريح..... وبهذا يصبح الإيقاع الداخلي عاملاً هاماً من عوامل بعث الصورة وتجديد المعنى في النفس "[1].

تلقي البنية الإيقاعية في شعر البحتري:

حسن ربابعه:

أما البنية الإيقاعية في شعر البحتري، فلم أجدها حظيت بدراسات واسعة، إذ لم أعثر في هذا الإطار إلا على فصل من دراسة الدكتور حسن ربابعة الموسومة بـــ "الصورة الفنيـــة في شعر البحتري" حيث تناول فيه قضايا الإيقاع والوزن الشعري والروي محاولاً أن يفرد كل قضية من هذه القضايا بنظرة جزئية ثم كلية من خلال عنايته بدراسة الإيقاع والـــوزن فـــي مقطوعات بعينها .

فقد استند الربابعة في تحديده لمفهوم الوزن الذي يدرسه في هذا الفصل إلى ما قدمـــه الدكتور الرباعي الذي فهمه على أنه الترجيع المنظم في حروف الكلمـــات داخـــل البيـــت أو الأبيات[2]. وهو بذلك يشمل الأصوات الداخلية والموسيقى المنبثقة عنها بحيث تتـــواءم مـــع المعاني؛ لذلك يبدو الإيقاع ذا عناصر شتى تحدث نغماً في الأبيات، وتعاضدا بـــين الكلمـــات والمعاني، إذ يتجلى في بعض الفنون البلاغية التي تعضد الموسيقى الداخلية للبيت من تصريع

---

(1) المرجع نفسه، ص 299.

(2) انظر، الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص235.

وترصيع وتكرير وطباق وجناس وموازنة، وغير ذلك كثير[1]. ومن الأمثلة الدالة على ذلــك قوله مصرعاً مطلع قصيدة[2]:

ميلوا إلى الدارِ من ليلــى نُحَيِّيهــا　　　نَعَم وَنسألُها عــن بعــضِ أهليهــا

حيث يبدو التصريع عاملا فاعلاً في إحداث النغم داخل البيت الشعري، ذلك النغم الذي يترك أثرا في نفس القارئ أو المتلقي للشعر على المستوى الإيقاعي للإقبال على هذا الشعر. وقد علل ابن رشيق إقبال الشعراء على هذا الفن " ليعلم أول وهلة أنه أخذ في كلام مــوزون غير منثور "[3].

وقد التفت الدكتور رشيد شعلال إلى دور التصريع في التهيئة لاستقبال النص قــائلا: " فالشاعر إذ يصرِّع إنما يهيئ لاستيعاب نموذج إيقاعي معين، وربط السامع له، فلا يند عنه، ولا يتوقع مجرى آخر للقصيدة غير ما سمعه أول وهلة "[4]. ولعل عناية هؤلاء تنصب علــى الناحية الموسيقية الإيقاعية ، لكننا مع ذلك لا نستطيع إغفال الدور الذي يلعبه في المعنى مــن خلال استحضار الكلمات التي تشتمل على الحرف الذي يحدث النغم الــصوتي ســواء أكــان ضميراً أم حرفاً أصيلاً في الكلمة، وتناسب هذه الكلمة مع سائر كلمات البيت، وهو بذلك يؤدي وظيفة دلالية وصوتية على إطار البيت الشعري. وبذلك فإن دور الإيقاع " يتجــاوز مجــرد تناسب الحركات والسكنات عبر فترات زمانية متناسبة ليشمل ما يتعلق ببنية الكلمــة تــارة،

---

(1) انظر، حسن محمد علي ربابعة، الصورة الفنية في شعر البحتري، المركز القومي للنشر، اربد، 2000، ص353-355.

(2) البحتري، الديوان، ج4، ص2414.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 326.

(4) رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص146.

وبائتلافها مع نظائرها في التركيب تارة أخرى، ناهيك بتفاعل الصوت والدلالة وما ينجم عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دور الخطاب "[1].

وقد عني الربابعة بدراسة البحور العروضية من حيث عناية البحتري ببعضها وإغفاله أو عدم شيوع بعضها الآخر. وتحرياً للدقة في ذلك عمد إلى التحليل الإحصائي لبيان تفوق بعض البحور في الاستعمال على البحور الأخرى، فلاحظ أن شعره افتقد ثلاثة بحور عروضية هي؛ المقتضب والمضارع والمتدارك. وعزا السبب في ذلك إلى أن الأخفش أنكر المقتضب والمضارع ولم يعدهما من الشعر العربي، أما المتدارك، فلم ينظم عليه لحداثته، أي لعدم استعمال الجاهليين له[2]. وفي الحقيقة فإن هذه التبريرات تبدو تقليدية لا تمس الجوهر الأصلي لهذه القضية؛ إذ تعتمد على الجوانب التاريخية التي ربما أنها لا تجدي نفعاً مع تعليل مثل هذه الظاهرة، بل يبدو أقل علمية، فالأمر يرتبط بانفعالات الشاعر، وعدم صلاحية مثل هذه البحور للأغراض الشعرية التي نظم عليها البحتري، فهو شاعر مداح، والمدح يحتاج إلى نفس شعري طويل للاستفاضة والاسترسال في ذكر مناقب الممدوح بغية نيل إعجابه، وهذه البحور لا تتيح ذلك. أما المتدراك فلا يناسب مقام المدح أيضاً لأن فيه سرعة في النغم الشعري، وهذا ما لا يتطلبه المدح والرثاء اللذين هما أبرز الأغراض التي نظم عليها البحتري. ولعل الناظر إلى الجداول الإحصائية التي أعدها الربابعة يجدها تشير إلى ذلك في نسبها، فالمجتث يعتبر من البحور القصيرة أيضاً التي لا تتيح نفساً طويلاً يسترسل فيه الشاعر، لذلك لا نجد فيه إلا مقطوعتين تتألف كل واحدة منهما من أربعة أبيات فقط، إحداها في المدح، والأخرى في الممازحة، وهذا ينم عن عدم صلاحية مثل هذه البحور للأغراض

(1) رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، ص 22.

(2) انظر، حسن ربابعة، الصورة الفنية في شعر البحتري، ص 357.

المطروقة في شعر البحتري من حيث النفس الشعري والمضمون؛ لذلك احتل البحر الطويل والكامل مركز الصدارة في الشيوع حيث حظيا باهتمامه ، فتفوق الكامل على الطويل في عدد الأبيات، بينما تفوق الطويل عليه في عدد القصائد، إذ يشتمل الطويل على ثلاثين مقطعاً، أما الطويل فيشتمل على ثمانية وعشرين مقطعاً. وعزا شيوع البحور الرئيسية في شعره إلى كثرة محفوظه من قصائد الشعر العربي التي نظمت على هذا المنوال[1]. وكأنه بذلك يبدو متأثراً بالأساس الذي ارتكزت عليه نظرية النظم الشفوي.

إننا لا ننكر تأثر البحتري وسائر الشعراء بالتراث الشعري السابق لهم ، لكن هذا لا يعني أيضاً أن يكونوا نسخة مطابقة لمن سبقهم من الشعراء، فهم يتأثرون بالألفاظ، وقد يتأثرون ببعض التراكيب، لكنهم لا يتأثرون بالانفعال الذي هو المقياس المتغير الذي يتحكم بالإيقاع والوزن الشعري فتتغير معه شخصيات الشعراء وطرائق تعبيرهم ، فهم وإن كانوا يتشابهون في الأغراض الشعرية ، إلا أنهم لا يتشابهون في طريقة التعبير عن هذا الغرض، وبالتالي قد لا تتشابه البحور الشعرية التي ينظمون عليها في نفس الغرض.

ومما تنبه إليه الربابعة روي القصائد، إذ لاحظ خلو روي قصائده من حروف ثلاثة هي: الذال والشين والظاء. وفسر ذلك بضحالة كلمات جذري الظاء والذال مقابل كثافة الكلمات في جذور الكلمات المنتهية بحرف الشين ذي المخرج الغاري[2]. وقد اعتمد في ذلك على قول إبراهيم أنيس " إن قوافي هذه الحروف الثلاثة نادرة المجيء رويا في أشعار العرب "[3]. وتبدو تبريراته في هذا الإطار منطقية تحمل قدراً كبيراً من الوجاهة.

---

(1) انظر، حسن ربابعة، الصورة الفنية في شعر البحتري ، ص 358-360.

(2) انظر، المرجع نفسه، ص 361-362.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972، ص 275.

الفصل الرابع
التلقي النَّصِّي

توطئة:

لمّا ضاق الذوق بالمناهج الخارجية التي لا تلتفت إلى النص بل إلى مبدعه، ظهــرت مناهج أخرى تلتفت إلى إليه بما هو نص بعيدًا عن المؤثرات الخارجية المحيطة به وبمبدعه، بحيث تنظر إلى النص على أنه كيان لغوي مستقل بذاته.

ولعل من الجدير بالذكر أنّ هذه المناهج جميعها أغفلت دور القــارئ فــي العمليــة الإبداعية بوصفه متلقيا للنص؛ لذلك جاءت نظرية التلقي تُعنى بأطراف العمل الأدبي الثلاثة؛ المبدع والنص والمتلقي، وبذلك نجدها تفوق نقد استجابة القارئ من حيث هــو جملــة مــن تصورات مشتتة تحتاج إلى نسق يلم شتاتها في التفاتها إلى أطراف العمل الأدبي، والمؤثرات التي تحيط بالنص؛ من أنساق اجتماعية وتقاليد أدبية(1). وبذلك بدت هذه النظرية متصالحة مع كل الأطراف نظرًا لالتصاقها بالواقع النصي، والتفاتها إلى الجوانب التي أغفلتها النظريــات السابقة لها.

فالأديب ليس هو القائل للنص فقط، بل إنه الشخص الذي تقدم المعرفة بــه إضـــاءات تنير النص من حيث معرفة السلسلة الأدبية لإنتاجه، والظروف التي يعيش فيها وترتبط بذاته فتدفعه لقوله. فمعرفة الأديب " قد تكشف في أية قراءة للنص عن فهم أعمق له، تمامًا كما أن النص في أية قراءة له قد يكشف هو الآخر عن ذات مبدعه " (2).

لقد عولت نظرية التلقي على النص باعتباره " كمونًا دلاليًا يحتاج باستمرار إلى قراء محتملين يحققونه، ففي حواره مع القراء تتولد دلالاته، وفي تنوع القــراءة تنــوع لدلالاتــه

(1) انظر، لحسن احمامه، القارئ وسياقات النص، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005، ص7.

(2) قاسم المومني، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص12-13.

أيضًا"[1]. ولتحقيق ذلك، فإن النص يقدم من الإغواءات ما يجعل القارئ يفتن به ويُجتذب نحوه مفتونا بنظام العلاقات الناتجة عن استخدامه الخاص للغة، فيتيح النص مجموعة من الإشارات التي يتتبعها القارئ بغية الوصول إلى المقصد والشيفرة التي تنظم العمل الأدبي وتوحـده [2]. وبذلك يمنح القارئ النص سمة التوافق والتلاؤم.

إنّ عملية التفاعل بين النص والقارئ لا تحدث في النص المكشوف الذي لا يحتاج إلى جهد؛ لأنّ مثل هذا النص لا يكسب القارئ متعة جمالية في التلقي، وبالتالي لا يصرف اهتمامه إليه، إنما تتحقق المتعة في النص المتمنع الذي لا يتيح للقارئ كل شيء، بل يحجب نفسه عنه من خلال كسر أفق توقعه، ومن خلال الفراغات التي تجعل النص يستهوي القارئ؛ لذلك نجده يركض وراءه لاهثًا، موظفًا خبراته في القراءة وخيالاته لحل اللغز الكامن فيه، ويحقـق مـا يُسمى "الاستجابة الجمالية" التي تنتج عن التفاعل بين النص والقارئ. " فلكما واجـه القـارئ تصادمات وتعارضات مع موقفه ووعيه، فإن ذلك يخلق لديه إمكانية الانفعال بالنص، وهـذا الانفعال كفيل بخلق الحس الجمالي لدى القارئ"[3].

وبهذا لا تقتصر مهمة القارئ على التلقي فقط، بل تسعى إلى إنتاج الـنص مـن جديد أيضا، لكنه إنتاج متكامل يرتكز على عنصر التأويل الذي يملأ به الفراغات. " فالعلاقـة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ... وإنمـا هـي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النص إلـى القـارئ، ومـن القارئ إلى النص. فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادًا جديدة قـد لا

([1]) رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر،مجلد 8 عدد 48، 1988، ص13.

([2]) شكري عياد، دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص145.

([3]) موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ط1، 2000، ص89.

يكون لها وجود في النص" [1]. وهذا يرتبط بالقارئ وشخصيته وخبرته وخلفياتـه الثقافيـة المعرفية. إنّ العلاقة الوطيدة بين النص والقارئ هي ما يميز نظرية التلقي، والعلاقة بينهمـا علاقة بعث وإحياء، فالنص من دون قراءة كالأرض الموات، يبقى غير منتج ما دامت الأيدي لم تتناوله. وقد وطدت نظرية التلقي هذه العلاقة حين عدت النص جوابًا عن سؤال يطرحـه المتلقي، وحين جعلت المتلقي هو الروح التي تنفخ في النص لتمنحه الحياة، وهذا بطبيعة الحال لا يرتبط بأي نص ولا بأي قارئ، إنما النص الذي يشتمل على ثـراء فكـري ومعرفـي وشعوري وخيالي يتيح للقارئ متعة جمالية. أما القارئ الذي عولت عليه هذه النظريـة فهـو القارئ الضمني الذي يلامس البنى الداخلية للعمل، ويكمن فيها، ويسير معهـا. وقـد أسـلفت الحديث عنه في التمهيد.

ولما كانت الدراسة قد ارتكزت في عنوانها ومضمونها على نظرية التلقي، فإنّ الباحث قد ارتضاها منهجًا له في التحليل، يقتبس من نوره ويحاول ما اسـتطاع توظيـف مفاهيمهـا الإجرائية ملتفتًا إلى النص باعتباره كيانًا لغويًا ثريًا وغنيًا يتيح مجموعة من الإشارات التـي تتآلف لتشكل علاقات وعلامات تساعد القارئ على النفاذ من سطح النص لاستبطان أغـواره بغية الوصول إلى المعنى الكامن فيه.

تلقي قصيدة الربيع لأبي تمام:

اتسمت دراسة الباحث في الفصول السابقة لشعر أبي تمام بالجزئية؛ ذلـك أنـه لـم يتعرض لقصيدة كاملة درسًا وتحليلاً، بل تعرض لأجزاء من القصائد سـواء أكانـت أبيـات مطالع، أم مشاهد ولوحات شعرية، أم صورًا فنية؛ ذلك أنّ مسميات تلك الفـصول وغاياتهـا تتطلب ذلك. أما هذا الفصل فإنه يحاول خوض غمار التحليل النصي لقصيدة كاملة من شـعر

(1) محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ص37-38.

أبي تمام، وأخرى من شعر البحتري، محاولاً الكشف عن الجماليات والإبداعات المخبوءة في هذين النصين وفق نظرية التلقي.

ومن الجدير بالذكر أنّ شعر أبي تمام – الذي هو خاصتنا في بداية هذا الفصل– لا يحفل بالتحليل الفني لقصائد كاملة إلا قليلا قياسًا إلى قيمته النقدية، وآية ذلك، أنّ قصيدته الشهيرة البائية قد حفل النقاد بدراستها في إطارها التاريخي دون الالتفات إلى جوانبها الفنية إلا في إطار ارتباط هذه الصور بالتاريخ، وتصوير المشاهد المرتبطة بالأحداث. فلم يكن تحليلها شموليًا يستجلي البنى والجماليات الكامنة فيها، ومن ذلك ما نجده في دراسة الدكتور محمد حوّر (أبو تمام حياته وشعره) [1]. فالمعالجة الفنية والبنيوية للقصيدة كاملة لا نلمحها إلا في دراسات قليلة، ومن ذلك ما نجده عند الدكتور كمال أبو ديب في كتابه " جدلية الخفاء والتجلي" الذي تعرض فيه لقصيدة الربيع لأبي تمام اعتمادا على المنهج البنيوي، والدكتور عبد القادر الرباعي في كتابه "جماليات المعنى الشعري" الذي تعرض فيه لقصيدة الربيع لأبي تمام وقصيدة الربيع للبحتري.

<u>كمال أبو ديب:</u>

لقد جاءت دراسة أبي ديب لقصيدة الربيع لأبي تمام وقصائد أخرى ضمن منظومة تطبيقية على منهج النقد البنيوي الذي جلاه في النقد العربي من خلال مجموعة من مؤلفاته التي منها؛ "الرؤى المقنعة" و"جدلية الخفاء والتجلي" الذي حاول من خلاله إثبات صلاحية منهج النقد البنيوي للتطبيق على القصائد كلها، قديمها وحديثها. ومن هنا درس قصائد لأبي نواس، وقصيدة لأبي تمام، إضافة إلى قصائد حديثة لأدونيس والبياتي.

([1]) انظر، محمد حوّر، أبو تمام حياته وشعره، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995، ص168-188.

ولما كان تلقي قصيدة أبي تمام خاصتنا في هذا الإطار فإننا سنعنى بدراسة منهجية أبي ديب في تلقيها، والمحاور التي توقف عندها بما يكشف عن رؤيته في التحليل.

والناظر إلى القصيدة يجد أن أبا ديب لم يعنَ بتقسيمها إلى مقاطع شعرية أو مشاهد، بل جعلها كيانا واحدا، وهو بذلك يومئ برسالة مضمونها؛ أن الدراسة البنيوية للنص لا تفصل شطرا عن آخر، أو بيتا عن آخر، أو مشهدا عن آخر؛ لأن القصيدة تنظمها – حسب وجهة نظره – صورة معينة، وهي في هذه القصيدة " صورة التحول التي تتنامى من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية "[1]، لذلك فإنه يعنى بتتبع هذه الثنائيات في القصيدة ككل بدءا بالمطلع، وانتهاء ببيت الختام. ثم إن هذه الثنائيات، أو هذه البنية التي تسود القصيدة، هي دليل مرحلة شاعرية فذة وصل إليها أبو تمام فطور بها الشعر. يقول: " وعبر خلق شبكة خفية حينا، وجلية حينا آخر من العلاقات بين هذه الثنائيات، يطور أبو تمام قصيدة المدح إلى بنية معقدة متشابكة لُحمية تخرج بها عن كونها نصا نمطيا- كما هي في معظم التراث السابق عليه- إلى رؤيا شعرية متميزة تسبر غور الإنسان (الحاكم والمحكوم) من خلال منظور أكثر شمولية وعمقا وديمومة، هو الطبيعة- الأرض\ الربيع "[2]. ومن هنا فإن ثنائية الإنسان والطبيعة هي الجوهر الذي يوحد سائر الثنائيات التي تشيع في القصيدة، بل إنها مسخرة لخدمتها.

ولما كان المقام في هذه الدراسة لا يتسع للوقوف عند كل ثنائية –تجنباً للإسهاب- ، فإننا نمثل على هذه المنهجية في التعامل مع الثنائيات التي تشيع في القصيدة من خلال الوقوف عند بيت المطلع وبعض الأبيات الشعرية ، فيقول:

([1]) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص232.

([2]) المرجع نفسه ، ص232.

رقَّت حواشي الدهرِ فهــيَ تمرمــرُ   وغدا الثَّرى فــي حَليــهِ يتكــسرُ

حيث يتوقف في تحليله البنيوي لهذا البيت عند الثنائيات التي تشيع فيه، إضافة إلى وقوفــه عند اللغة والبنية الصوتية.

أما الأول منها؛ أي الثنائيات الضدية، فإنها تتجلى في إطار ثنائيــة الــزمن الماضــي والحاضر، إضافة إلى ثنائية الزمن (الدهر) والثرى (الأرض). حيث تتجلى الأولى منها عبر الفعلين المختلفين في الزمن (رقت) و (تمرمر)، وإن كانا متفقين في الدلالة؛ فالأول منهما يدل في زمنه على الماضي، لكن في إطار الحدث فإنه يدل على الحاضر الذي يكمن في التحــول من الخشونة إلى الليونة في الزمن. ويتأكد هذا الحضور الفعلي للنتائج فــي الفعــل الثــاني: (تمرمر) الذي يجسد التحول في الزمن، والاستمرارية في هذا التحول. (1)

أما الثنائية الأخرى التي تتمثل في هذا البيت، فهي ثنائية الزمن والأرض التي يجليهــا (الدهر والثرى). إذ إن العلاقة بينهما لا تبدو علاقة خصام ونفي وتضاد، بل تكامل وتنامٍ؛ ذلك أنهما يخضعان لعملية التحول نفسها فيفيضان بالليونة والتموّج. (2)

أما على الصعيد اللغوي، فإنه يبحث في وصف الكلمة وجنــسها، فيــرى أن التكامــل يتحقق بينهما في أن حواشي الدهر مؤنثة في صيغة الجمع، أما الثرى فمذكر مفرد. ولا يخفى هنا التكامل بين المذكر والمؤنث. وهذا يثير ثنائية أخرى هي الاستمرار الذي يتمثــل فــي (تَمَرمُرِ حواشي الدهرِ)، والانقطاع في (تَكَسُّرِ الثرى). فهما يجسدان دفق الحيوية في عــروق الزمن والأرض. (3)

---

(1) انظر,كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ، ص232–233.

(2) انظر، المرجع نفسه ، ص233.

(3) انظر، المرجع نفسه ، ص233.

ويتكامل هذا الحس في البنية الصوتية التي يثيرها تكرار الحروف في الكلمات؛ كالحاء في (حواشي، حليّه)، والتاء في (تمرمر، يتكسر)، إضافة إلى تكرار الميم في كلمة (تمرمـــر) [1]. وهي تكرارات تبدو منسجمة ومعبرة عن حركة احتفائية في التحول.

فهذا النمط التحليلي يجلي منهجيته في تتبع بنى الأبيات والثنائيات التي تشيع فيها، لكــن هذه الاحتفائية تتعرض لبعض الانكسارات أو الانشراخات التي يشير إليها أبو ديب في البيتين التاسع والعاشر من القصيدة، وهما قوله:

مـــا كانـــت الايـــامُ تُـسلبُ بهجـــةً   لو أنّ حـــسنَ الـــروضِ كـــان يُعمَّـــرُ

أوَلا تـــرى الأشـــياءَ إن هـــي غُيِّـــرت   سمُجت وحـــسنُ الأرضِ حـــين تُغيَّـــرُ؟

حيث ينتقل في هذه الأبيات من الاستمرارية إلى الانقطاع في حركة عكسية لما أسلفنا ذكره، لترى في التغير مأساوية مخالفة لما كنت تراه من قبل. لكن البيت العاشر يعيد التوازن للقصيدة في تمجيده للتغيير حين يطرأ على الأرض، وسماجته حين يطرأ على أشياء الوجـــود الأخرى. وهنا تجمد القصيدة الزمن في الحاضر لتعود إلى تجسيد ثنائية التغير والثبات. [2]

وبالوصول إلى الأبيات التي تشكل بؤرة القصيدة ومكمن وجودها، وهي قوله:

صـــنعُ الـــذي لـــولا بـــدائعُ لطفـــهِ   ما عاد أصـــفر بعـــدَ إذ هـــو أخـــضرُ

خلُـــقٌ أطـــلَّ مـــن الربيـــع كأنّـــه   خُلُـــقُ الإمـــامِ وهديُـــه المتيـــسِّرُ

نجد أن الثنائيات التي تشيع في هذين البيتـــين همـــا :(الله \ الوجـــود) و(المعتـــصم \ الرعية). لكن هذه الثنائيات تتمرأى في ثنائية الزمن والطبيعة. فالتحول الذي بعث الطبيعة هو من صنع الله اللطيف المبدع، الذي يحول الأخضر إلى أصفر. وهذه القضية تبدو طبيعية لـــو

---

(1) انظر، المرجع نفسه ، ص233.

(2) انظر,كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ، ص237–238.

تحدث عن تحولها من الأصفر إلى الأخضر؛ لأن هذا ما ينسجم مع رؤية القصيدة، لكن أبـا تمام خيب ظن القارئ، فجعل التغيير من الأخضر إلى الأصفر. فيرى أبو ديـب أن هـذا لا يشكل" تحولا من شيء إلى شيء، بل تغيُّراً في الشيء ذاته عن طريق نمو عنصر جديد فيه؛ أي أن نفهم الصورة من حيث هي تجسيد للتحول والتعدد، لا للانقلاب والتبدل. وبهذا الفهـم يكون الأصفر هو النَّور أو الزهر الوليد الذي ينمـو فـي الـساق الخـضراء أو الأغـصان الخضراء"[1].

أما الثنائية الثانية (المعتصم \ الرعية)، فتتماثل بين خلق الإمام وخلق الربيع، وقدرتهما على تحويل البلاد إلى زمن الخصب والخير والنماء[2]. وبهذا يغدو المعتـصم مظهـرا مـن مظاهر لطف الله بعباده.

ويرى الباحث أنّ تحليل أبي ديب لقصيدة أبي تمام منصرف إلـى العناصـر المكونـة للثنائيات، والحقل الدلالي الذي تنتمي إليه، ويبحث في العلاقات القائمة بينها ليصل إلى البنيـة العميقة أو الدلالة. ويؤخذ عليه في هذا التحليل إهماله للصورة وإيقاع القصيدة.

عبد القادر الرباعي:

وقد انطلق من تحليله لقصيدة أبي تمام من اللغة باعتبارها النظام الذي يـشكل الأدب، والذي ينطوي على التصوير المكثّف والخيال الخلاق. وهذا بـدوره يـؤدي إلـى علاقـات

([1]) انظر,المرجع نفسه ، ص244.

([2]) انظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ، ص244.

وترابطات في النص تؤدي إلى النفاذ للبنية والدلالة العميقة للنص، أو ما يسمى بالمعنى الكامن فيه، أو معنى المعنى [1].

عني الرباعي بتحليل هذه القصيدة ضمن مشاهدها الثلاثة التي انبثقت عناوينها من مضمونها. وبذلك تجاوز فيها التسميات التقليدية لأسماء المقاطع الشعرية؛ حيث سمى الأول منها: الشتاء، والثاني: الربيع، والثالث: الخلافة، وفي هذا كسر للتقليدية منذ العناوين، على أن هذه التسميات للمقاطع لا توحي بالانفصال بينها، بل بالاتصال والتكامل الذي لا يأتي من العناية بالجوانب الشكلية من القصيدة، بل من اللغة وطاقاتها وترابطاتها. ومن هنا نجد الرباعي يعنى باللغة تركيبا ولفظا وصورة واستعارة وبديعا، وترابطات هذه الاستعارات وتماثلاتها في المقاطع الأخرى، مما يؤدي إلى الترابط في القصيدة ككل.

فقد عني في المقطع الأول المسمى بـ(مقطع الشتاء) بعنصر التحول الذي انعكس في نفسية الشاعر فرحا وسرورا؛ لأن الشتاء أصبح قطب التغيير الذي انعكس على موجودات العالم الخارجي، إضافة إلى العالم الداخلي للشاعر، بحيث أصبح كل ما في هذا المقطع من صور وكلمات موحية بذلك؛ لذا نظر الرباعي إلى هذا المقطع والقصيدة ككل نظرة تكاملية تعنى بعناصر العملية الشعرية وأساليبها جميعها دون أن يغفل شيئا؛ ومن ذلك عنايته بالفعل الافتتاحي للصورة "رقت". فيجده يتجاوز زمن التحول الماضي ليدل على الحاضر المعيش بعد التحويل ، " لقد أوحى هذا الفعل في موضعه بأن الزمن كان عند الشاعر قبل التحول زمنا خشنا قاسيا، حتى أن الرقة في خاطره حلما مأمولا " [2]

[1] انظر، عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري –التشكيل والتأويل–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص109–112.

[2] الرباعي ,جماليات المعنى الشعري ، ص107.

وقد انبثق من ذلك رؤية جديدة للدهر تخالف ما جاء عند معظم الشعراء العرب-حسب الرباعي- ولعل مكمن هذا الأمر يعود إلى النشوة التي انعكست في داخله، لذلك تصالح مع الدهر. ويرتد ذلك كله في القصيدة إلى الممدوح -أي المعتصم- الذي أصبح في خيال الشاعر بطلا يذلل الصعب من الأمور، ويدفع عن شعبه كل بلاء. (1)

ومن الجدير بالذكر أن الرباعي لم يغفل خصوصية استعماله للكلمات، والالتفات إلى دور كل كلمة وحرف في خدمة هذا المعنى، ومن ذلك صورة حواشي الدهر التي رقت، إذ صرفت كلمة حواشي اهتمامه ليبين أن الرقة لم تكن منسوبة للدهر نفسه بل لحواشيه- أي أطرافه- التي تكتسب صفة الخصوص، ثم إن هذا يعزز معنى الانقلاب على الذات؛ فالحواشي تجسد صوت الجمع الذي ينقلب على المفرد (الدهر)، ويقصيه إن اختلف معه في الغاية. (2)

ومما ينسجم مع هذه الأجواء الاحتفائية، أصوات الحروف وإيقاعاتها المتجلية في كلمة (تمرمر)، " فاللسان الذي يتردد بين التاء والميم والراء في كلمة تمرمر(ت مر مر) إنما يتموج تموج الجسم الراقص المتمايل جهة اليمين وجهة الشمال. ثم إن الصوت المصاحب لتموج اللسان داخل الفم يشكل نغمة موسيقية تحاكي حركة الرقص أو تصاحبها ".(3)

وقد انطلق الشاعر من إطار التعبير عن ابتهاج الذات إلى الحديث عن انعكاس مظاهر هذا الفرح على العالم الخارجي وخاصة الطبيعة عبر الصورة الاستعارية (وغدا الثرى في حليه يتكسر)؛ لذلك يصب الرباعي اهتمامه عليها ضمن الإطار العام للأبيات الشعرية وما توحي به . فهو ينفذ من الدلالة الظاهرية القريبة التي توحي بالمشابهة بين الثرى المزدان

---

(1) انظر، المرجع نفسه ، ص108-107.

(2) انظر، الرباعي ,جماليات المعنى الشعري ، ص110-111.

(3) المرجع نفسه، ص111.

بالنبات، وصورة المرأة التي تتزين بأصناف الحلي، إلى الدلالة الباطنية التي تتسق والمعنى العام للأبيات. فالأمر أعمق من الوقوف عند حدود المشابهة بين شيئين. إن الثرى يشكل الأصل الذي تأتيه الحلية من ذاته لا سيما أنه مصدر وجود النبات الذي يزينه، فهو مصدر حياة. أما حلي المرأة فإنه ينبثق من خارج ذاتها، فهو مظهر خارجي يضفي مظهرا جماليا ناقص الكمال.[1] هكذا فإن عنصري النشوة والحياة امتدا إلى العالم الخارجي حتى غدا الثرى يتكسر ابتهاجا.

هكذا فإن الوقوف عند بيت المطلع من هذه القصيدة أوحى لنا بمضمون المقطع كاملا، بل والقصيدة أيضا؛ لذلك وجدنا الشاعر يهتم فيه بالدلالات العميقة للألفاظ والصور، والترابطات الإيقاعية للكلمات مع المعنى. فلعل منهجيته في دراسة هذا البيت تنعكس على تعامله مع القصيدة بشكل عام، فلا تخرج أبيات المقطع الأول في دلالاتها وإيحاءاتها عما أوحى به هذا المطلع.

ولعل الوصول إلى المقطع الثاني" الربيع " لا يخرجنا عن إطار المعنى الذي ساد المقطع السابق والقصيدة ككل؛ لأن الرباعي لا يعنى بدراسة المقطع الشعري على أنه جزء منفصل عن القصيدة، بل على أنه جزء منسجم مع النص يتفاعل معه، ويستقي معناه منه.

وانطلاقا من ذلك، فإن الربيع يرتبط بالشتاء بعلاقة السبب والنتيجة، هذا على المستوى الظاهري. أما على إطار القصيدة، فإنه يرتبط بالمعتصم بعلاقة المماثلة، فـ " لا نستطيع أن نعزل وصف الربيع عن هدف القصيدة، أو أن نخرجه في إطارها العام. فالشاعر منذ المطلع كان يوحي بأن الربيع ناتج فعل الشتاء، وأن الحياة الآمنة ناتج فعل المعتصم "[2] . وبهذا

([1]) انظر، المرجع نفسه ، ص114-112.

([2]) الرباعي ، جماليات المعنى الشعري ، ص134.

تكتمل المعادلة وتتماثل. فما الربيع بنشوته وانعكاساته في النفس إلا المعتصم بنتاج أفعاله في المجتمع.

ولما كان الشاعر يلح على الإحساس الجمعي بناتج الخير والحياة زمن المعتصم، فإن الرباعي يتقصى هذا الإحساس ليس فقط في المقطع الأول من القصيدة- كما أسلفنا- بل في هذا المقطع أيضا. وبالوقوف عند البيت الأول من هذا المقطع:

يـــا صـــاحبَيَّ تقـــصَّيا نظريكمـــا   تَرَيا وجوهَ الأرضِ كيفَ تَـصوَّرُ

نجد أن الرباعي يتوقف عند فعل الطلب (تقصَّيا)، فيرى أن الأمر فيه يتجاوز حد المحسوس إلى معانٍ أخرى، هي إجالة البصر والبصيرة في هذا المنظر، خاصة أن الربيع يخفي تحته تصورا مماثلا في الحياة، فضلا عن أن التثنية تفصح عن حاجته للحس الجمعي في الحكم على الأشياء. وهذا يشي بجو الألفة والتآزر اللذين أصبحا يسودان المجتمع. وهذا يؤكد حس الانقلاب الذي ساد المقطع الأول[1].

أما الصورة المتمثلة في قوله: " تريا وجوه الارض كيف تصوّر"، فإنه يبحث عن امتداداتها في المقطع الأول؛ حيث تتجلى في صورتي الثرى السابقتين: "وغدا الثرى في حليه يتكسر" و"ندىً إذا ادَّهنت به لمم الثرى خلت السحاب أتاه وهو معذَّر" فيرى أن هذه الصورة- أي الواردة في هذا المقطع- تتفوق عليهما، وتحتويهما أيضا بما تنشره من جو عام تبدو فيه صورة الأرض متشكلة بصور مختلفة إمتاعا للناس. وهي بهذا تفوق الأجواء الخاصة الشائعة في الصورتين. ثم إن وجوه الأرض جاءت بصيغة الجمع، وهذا يوحي بتركيزه على وصف

(1) انظر، الرباعي ,جماليات المعنى الشعري ، ص134-135.

مظاهر الربيع على أنها انعكاس على الناس زمن المعتصم. فوجوه الأرض تــوحي بوجــوه الناس المشرقة نتيجة التحول(1).

أما المقطع الثالث الذي يشكل جوهر القصيدة وغرضها في الواقع، فإن الشاعر أوجد فيه مماثلة بين خلق الربيع وخلق الإمام. وبهذا يتجاوز الظاهر إلى الباطن في إقامة المشابهة. فالربيع من لطف الله بعباده، والمعتصم كذلك من لطــف الله بعبــاده فــي تحقيــق الــسعادة للإنسان(2).

ومما يعضد ذلك، الوقوف عند الفعل (أطلّ) الذي يترابط مع مجموعة من الأفعال التي وردت سابقا؛ كالفعل (رقت)، فهو يوحي بالإطلالة المنتظرة للتغيير منذ زمن. وأما تأثير هذه الإطلالة فلا يقتصر على الماضي، بل يتعداه في دلالته إلى الحاضر والمستقبل. وأما كلمات: (الإمام وهديه والمتيسر)، فتوحي بوظيفة الإمام المتمثلة في الهداية إلى فعل الخير، وهذا مــن لطف الله بالناس. وبهذا يلتقي والربيع على غاية واحدة؛ هي توفير البهجة للناس.

وقد عمد في نهاية التحليل إلى دراسة القصيدة إيقاعا، فوجد أن القصيدة نُظِمت علــى البحر الكامل، وأن هناك ثماني دوائر وزنية لهذا البحر تسود القصيدة بشكل عام، حيث نجــد الغلبة لأحدها في مقطع، بينما نجد الغلبة لآخر في مقطع آخر، بل إننا نجد اختلافا في توزيع الدوائر الوزنية داخل المقطع الواحد. وقد فسر الرباعي ذلك " باختلاف المواقف أو النبضات الشعورية والفكرية "(3). وهو بهذا يحقق الترابط بين المعنى والوزن الشعري الذي نادى بــه صاحبا نظرية الأدب.

---

(1) الرباعي ,المرجع نفسه ، ص135-136 .

(2) انظر، المرجع نفسه ، ص150.

(3) الرباعي ,جماليات المعنى الشعري ، ص164.

وهكذا فإن دراسة الرباعي تختلف في طبيعتها ومنهجيتها عن دراسة أبي ديب؛ فدراسة أبي ديب تدرس القصيدة في ضوء علاقات التحول التي تتجلى في الثنائيات الضدية، لذلك فإنه لا يعنى بدراسة جماليات الصورة الشعرية. أما الرباعي فقد استوعب دراسة أبي ديب من خلال التفاته إلى الثنائيات، لكن طبيعة دراسته جاءت مختلفة لأنه جعل اللغة منطلقه، ومن هنا استوعب العديد من المناهج النقدية كالبنيوي والجمالي والأسلوبي دون أن يحصر نفسه بمنهج واحد، فالتفت إلى الصورة والبديع والثنائيات والأساليب، ودور كل ذلك في الكشف عن المعنى الشعري وبراعة الشاعر في تشكيل النص.

وبالوصول إلى النص الذي ينوي الباحث دراسته، فإنه همَّ باختياره لاعتبارات عديدة، هي: أن هذا النص يعتبر من النصوص ذات المشاهد المتعددة، مما يتيح له إبراز بعض جوانب نظرية التلقي فيه، فهو يجلي الوحدة في القصيدة من خلال ارتباط المقدمة بالمعنى الذي يريده الشاعر. فضلا عن أن هذا النص يتعلق بجانب من حياة أبي تمام مع أحمد ابن أبي دؤاد، ويعطي ملمحا عن سلوكات فئة من ضعاف النفوس في ذلك الوقت . ثم إنه يظهر براعة أبي تمام في الإيماء لقضيته قبل التصريح فيها من خلال استثمار طاقة اللغة بديعاً وصورة .

النص: (1)

مقطع النسيب:

أرأيتَ أيَّ سوالفٍ وخدودِ ... عَنَّتْ لَنَا بَيْنَ اللوَى فَزَرُودِ!

أتْرَابُ غَافلة اللَّيَالي أَلَّفَتْ ... عُقَدَ الهَوَى في يَارَقٍ وعُقُودِ(2)

---

(1)أبو تمام ، الديوان,ج1، ص384.

(2)يارق: السوار.

بيضاءُ يصرعها الصِّبا عبث الصَّبا ... أُصُــلاً بخــوط البانــة الأُملــود
وحشيةٌ ترمي القلوبَ إذا اغتــدتْ ... وَسْنَى ، فمَا تَـصْطَادُ غَيْـرَ الـصِّيدِ
لا حزمَ عنـدَ مجـرب فيهـا ولا ... جبـــارُ قـــوم عنـــدها بعنيـــدِ
مــالي بربـــعٍ مـــنهمُ معهـــودٍ ... إلاَّ الأَسَــــى وَعَزِيمَـــةُ المَجْلُـــودِ
إنْ كانَ مــسعودٌ ســقى أطلالهــمْ ... سَبَلَ الشؤون، فلــستُ مــنْ مــسعودِ
ظعنوا فكانَ بكــايَ حــولاً بعــدهمْ ... ثـــمَّ ارعويـــتُ وذاكَ حكـــمُ لبيـــدِ
أجـــدِرْ بجمـــرة لوعـــةٍ إطفاؤهـــا ... بالـــدَّمْعِ أَنْ تـــزْدادَ طُـــولَ وُقُـــودِ

مقطع الرحلة:

لا أفقرُ الطربَ القــلاصَ ولا أُرى ... مــعْ زيــر نــسوانٍ أشــدُّ قتــودي
شَوْقٌ ضَرَحْتُ قَذَاتَه عن مَشْرَبي ... وهَوىً أَطَرْتُ لحَــاءَهُ عَــنْ عُــودي
عامي وعامُ العــيس بــينَ وديقــةٍ ... مــسجورةٍ وتنوفـــةٍ صـــيخودِ[1]
حتَّـــى أُغـــادرَ كُـــلَّ يَـــوْم بـــالفَلا ... للطيـــرِ عيـــداً مـــنْ بنـــات العيـــدِ

مقطع المديح:

هَيْهَاتَ منْهـــا رَوضَـــةٌ مَحْمُـــودَةٌ ... حتـــى تُنـــاخَ بأحمـــدَ المحمـــودِ
بِمُعَرَّسِ العَرَبِ الّذي وَجَــدَتْ بـــهِ ... أَمْنَ المَــرُوعِ ونَجْــدَةَ المَنْجُــودِ
حَلَّـــتْ عُـــرَا أَثْقَالِهـــا وهُمُومِهـــا ... أَبْنَـــاءُ إسْـــمَاعيلَ فيـــهِ وهُـــودِ
أملٌ أنـــاخَ بهـــمْ وفـــوداً فاغتـــدوا ... مـــنْ عنْـــده وهُـــمُ مُنـــاخُ وفُـــودِ

([1])صيخود: صلابة الأرض أو شدة الحر .

بَــدَأَ النَّــدَى وأَعَــادَهُ فــيهمْ وكَــمْ ... من مبدىء ٍ للعُرف غيــرُ معيــدِ!

يا أحمدَ بــنَ أبــي دُوادٍ حطتَنــي ... بِحيَــاطَتي ولَــدَدْتني بِلــدُودي[1]

ومنحتَنـــي وُدّاً حميْـــتُ ذمَـــارَه ... وذِمَامَــه مِــنْ هِجْــرَةٍ وصُــدُودِ

ولكــمْ عــدوٍّ قــالَ لــي متمــثلاً: ... كــمْ مــنْ ودودٍ لــيسَ بــالمودودِ!

أَضــحَتْ إيَــادٌ فــي مَعَــدٍّ كلَّهــا ... وهُــمُ إِيَــادُ بِنائِهــا الممْــدُودِ

تَميك في قُلَــلِ المكــارِمِ والعُلَــى ... زُهْــرٌ لزُهْــرِ أُبُــوةٍ وجُــدُودِ

إنْ كنـــتمُ عـــاديَّ ذاكَ النبـــعِ إنْ ... نَــسبوا وفلقــةَ ذلــكَ الجلمــودِ

وَشــرِكْتُمُوهُم، دُونَنَــا، فَلأَنــتُمُ ... شركاؤنا من دونهــمْ فــي الجــودِ

كعــبٌ وحــاتمٌ اللــذانِ تقــسما ... خططَ العُلى مــنْ طــارفٍ وتليــدِ

هذا الذي خلفَ السحابَ ومــاتَ ذا ... في المَجْدِ ميتَةَ خــضْرِمٍ صــنْديدِ

إلاّ يكــنْ فيهــا الــشهيدَ فقومــهُ ... لايَــسْمَحُونَ بــه بــألف شَــهيدِ

ما قَاسَيَا فــي المَجْــد إلاَّ دُونَ مــا ... قَاسَــيْتَهُ فــي العَــدْلِ والتَّوْحيــدِ

مقطع الاستشفاع:

فاسْمَعْ مَقَالَــةَ زَائِــرٍ لــم تَــشْتبهْ ... آرَاؤُهُ عنْـــدَ اشْـــتبَاه البِيـــدِ

يَسْتَامُ بَعْضَ القَــوْلِ منــكَ بفعْلــه ... كَمَــلاً وَعَفْــوَ رِضَــاكَ بــالمَجْهُودِ

أَسْرَى طَرِيداً للحَيَــاءِ مــنَ الّتــي ... زعمــوا، ولــيسَ لرهبــة بطريــدِ

كنــتَ الربيـــعَ أمامـــهُ ووراءهُ ... قمــرُ القبائــلِ خالــد بــنُ يزيــدَ

فالغيثُ من زُهرِ ســحابةُ رأفــةٍ ... والــرُّكْنُ مِــنْ شَــيْبَانَ طَــوْدُ حَديــدِ

([1])اللدود: ما يوجر به الإنسان في أحد شقي فمه.

وغَداً تَبــيَّنُ مَــا بَــرَاءَةُ سَــاحتي   لوْ قــدْ نفــضتَ تهــائمي ونجــودي
هــذَا الوَليــدُ رَأَى التَّثبُّــتَ بَعْــدَمَا   قـــالوا يَزيـــدُ بـــنُ المهلَّـــب مُـــودِ
فتَزَحْزَحَ الــزُّوْرُ المُؤَســسُ عنْــدَهُ   وبِنَـــاءُ هـــذا الإفْـــك غَيْـــرُ مَـــشيدِ
وتَمَكَّنَ ابنُ أبي سَــعيدٍ مــن حجَــا   ملـــكٍ بـــشكرِ بنـــي الملـــوكِ ســـعيدِ
مـــا خَالـــدٌ لـــيَ دُونَ أَيُّـــوبٍ ولاَ   عبـــد!العزيـــز ولـــستَ دونَ وليـــد
نفـــسي فـــداؤكَ أيَّ بـــاب ملمّـــة   لـــم يُـــرْمَ فيـــه إليْـــكَ بالإقْليـــدِ
لمقـــارفِ البهتـــان غيـــرُ مقـــارف   ومـــنَ البعيـــد الـــرَّهْط غَيْـــرُ بَعيـــدِ
لمـــا أظلتنـــي غمامـــكَ أصـــبحتْ   تلكَ الــشُّهُودُ علــيَّ وهــيَ شُــهُودي
منْ بعد أنْ ظنوا بأنْ ســيكونُ لــي   يَـــــومٌ ببَغْـــــيهمُ كيـــــوْمِ عَبيـــــدِ
أمنيـــةٌ مـــا صـــادفوا شـــيطانها   فيهـــا بعفْريـــتٍ ولا بِمَرِيـــدِ(1)
نزعوا بسهمِ قطيعـــةٍ يهفـــو بـــهِ   ريشُ العقـــوقَ، فكـــانَ غيـــرَ ســـديدِ
وإذَا أَرادَ اللَّـــهُ نَـــشْرَ فَـــضيلَةٍ   طُويـــتْ أتـــاحَ لهـــا لـــسانَ حـــسودِ
لولا اشتعَالُ النَّارِ، فيمـــا جَـــاوَرَتْ   ما كَانَ يُعْرَفُ طيـــبُ عَـــرْفِ العُـــودِ
لولاَ التخوفُ للعواقـــبِ لـــمْ تـــزلْ   للْحَاســـد النُّعْمـــى علـــى المَحْـــسُودِ

مقطع الفداء:

خُـــذْها مُثَقَّفَـــةَ القَـــوافي ربُّهـــا   لـــسَوابِغِ النَّعْمَـــاءِ غَيْـــرُ كَنُـــودِ(2)
حَـــذَّاءُ تَمْـــلأُ كُـــلَّ أُذْنٍ حِكْمَـــةً   بلاغـــةً وتـــدرُّ كـــلَّ وريـــدِ(3)

([1]) عفريت: الذي أعيا خُبثا . مَريد : وهو الذي يمرد على صاحبه، ويُقال: مارد .

([2]) غير كنود: أي غير جاحد للفضل.

([3]) حذّاء: خفيفة السير.

كالطعنة َ النجلاءِ مــنْ يــدِ ثــائرٍ بأخيــهِ أو كالــضربة َ الأخــدودِ[1]

كالــدرِّ والمَرجــانَ ألَّــفَ نظمــهُ بالشذرِ في عنــقِ الفتــاةِ الــرودِ[2]

كــشقيقةِ البُــردِ المنمــنم وشــيهُ في أَرْضِ مَهْـرَةَ َ أَو بِــلاد تَزيــدِ

يعطي بها البشرى الكريمُ ويحتبي بردائهــا فــي المحفــل المــشهودِ

بُشْرَى الغَنِيّ أَبِي البَنَــات تَتَابعَــتْ بُـــشَرَاؤُهُ بالفَـــارِسِ المَوْلُـــود

كرُقى الأوســادِ والأراقــم طالمــا نَزَعَتْ حُمــات سَــخَائِمٍ وحُقُــود[3]

الدراسة:

تُعدّ هذه القصيدة من القصائد ذات المقاطع المتعددة التي يسير فيها الشاعر على نهــج قديم في التقديم لقصيدته بهذه المقاطع التي تسير في إطار من الائتلاف والوحدة، حيث تتعاضد أجزاؤها لخدمة المعنى الكامن في القصيدة.

فهي تنقسم إلى خمس لوحات شعرية، تبتدئ بالنسيب الذي شغل الأبيــات مــن الأول حتى التاسع (1–9)، ثم الرحلة، وتستغرق أربعة أبيات (10–13)، تتبعهــا لوحــة المــديح الخاصة بالممدوح، وتمتد من البيت الرابع عشر حتى البيت التاسع والعشرين (14–29)، ثــم لوحة الاعتذار التي تنقسم إلى قسمين: الأول، ويسميه الباحث مقطــع الاستــشفاع، ويــشغل الأبيات من الثلاثين حتى الثامن والأربعين (30–48)، والثاني هو القسم الخــاص بالفــداء، وأقصد بذلك أن الشاعر يقدم هذه القصيدة فداءً لنفسه من غضب الممدوح، وتــشغل الأبيــات المتبقية من القصيدة أي الأبيات من التاسع والأربعين حتى نهاية القصيدة (49–56).

([1]) الطعنة النجلاء: أي الواسعة . الأخدود: وهو الشق الواسع في الأرض.

([2]) الشّذر: ما يُصاغ من الذهب والفضة .

([3])الأساود والأراقم: نوع من الحيَّات. حُمات: السم .

ومن الجدير بالذكر أنّ محقق الديوان اعتبر هذه القصيدة من قبيل المدح والاعتـذار على اعتبار ظاهرها، وإن كان واقع القصيدة يكشف عن غير ذلك، فصحيح أنّ القصيدة تظهر للدارس للوهلة الأولى أنها مدحية، لكنّ الواقع يكشف عن أنها اعتذارية، يحشد فيها الـشاعر المدح لخدمة هذا الغرض، أملاً في إرضاء الممدوح ونيل العفو.

1. **مقطع النسيب:**

يستهل الشاعر قصيدته بمقطع نسيبي يصف فيه محبوبته وحبه لها، ثم ارتحال قومها، وما سببه ذلك للشاعر من ألم وحرقة حزنًا على فراقها. ويستغل لبيان ذلك العديد من الوسائل الفنية؛ فهو يجنح في البيت الأول إلى استخدام أسلوب الالتفات من خـلال اسـتخدامه للفعـل (أرأيت) المسبوق بهمزة الاستفهام، وهو بذلك يسير على نهج قديم فـي اسـتفتاح القـصيدة بأسلوب الاستفهام، لكنه يجعل ذلك سببًا لمخاطبة شخصٍ آخر على عادة الجاهليين، وإن كان الشاعر في الواقع يخاطب نفسه بأسلوب الالتفات من خلال ضمير المخاطب التاء. وبذلك يلفت انتباه السامع إلى أمر مهم متعجب منه، ألا وهو المحبوبة بجمالها المتجلـي فـي الـسوالف والخدود التي هي علامات جمال ظاهرية يلتفت إليها الإنسان للوهلة الأولى حين يرى أيّ فتاة؛ ليعطي حكمًا على جمالها أو عدمه.

أما المكان الذي تقطن فيه وحصل فيه فعل الرؤية فلم يغفله، بل حدده تحديـدًا دقيقًـا ليحتوي المحبوبة وقومها. وبذلك تبدو مهمته أساسية في البيت؛ إذ يقتفي أثر الشعراء السابقين له حين يعمدون إلى ذكر المكان في مطلع القصيدة.

وليس من شك في أنّ للمكان ارتباطات نفسية عند الإنسان وخاصـة المحـب؛ فهـو يحتضن الذكريات الجميلة التي خلفتها تلك العلاقة، فتجيش بها النفس الإنسانية لتصبح دافـع إبداع يهيمن على نفس الشاعر ثم يتفجّر؛ لأنّ نفسه تنوء بحمله.

ومما يُلتفت إليه في هذا المطلع التصريع الذي ألحّ عليه النقاد؛ لما يتركه من أثر جميل في نفس المتلقي يجعله يشحذ قواه العقلية والذوقية نحو القصيدة. وربما يريد الشاعر من هذا التصريع إضافة إلى ما سبق تجلية العلاقة بين المكان ومن يحل فيه (المحبوبة) من خلال كلمتين؛ (خدود) المرتبطة بالمرأة، و(زرود) الذي هو أحد أطراف المكان الذي تحلّ فيه.

إنّ استهلال الشاعر بهذا البيت الذي لفت فيه الأنظار إلى جمال المحبوبة مهد له الطرق ليستكمل ما بدأه؛ فالتفت إلى أترابها التي هي من المواطن التي يبرز فيها الجمال الأنثوي، وأضاف هذه الأتراب إلى غافلة الليالي؛ أي قليلة الهم (أتراب غافلة الليالي)، وحينما تكون المرأة هكذا وتظهر عليها علامات الخير والاستقرار النفسي، فإن أترابها تبدو أشد بياضًا وصفاءً، وزادها جمالاً ذلك اليارق وتلك العقود التي تزين نحرها. ولكن الشاعر لم يكتفِ بذلك، بل جعل للهوى عُقَدًا تمتزج باليارق والعقود، وبذلك يكون الحب متمكنًا منها تمكن العقود من أترابها واليارق من يديها.

وقد لجأ الشاعر في ذلك إلى استخدام الجناس الاشتقاقي بين (عُقَد وعقود) ؛ليومئ إلى أنّ العُقَد مرتبطة بالعقود، حيث إنّ العِقد هو مجموعة من العُقَد المترابطة المتماسكة، وبذلك يبدو الحب مرتبطًا في كل قطعة من ذلك العِقد أو تلك العقود.

والسرّ الكامن وراء هذا الامتزاج وهذه اللحمة بين الهوى والعِقد يكمن في أنّ أترابها بجمالها هي التي أسرت قلب الشاعر، فأصبحت صانعة تؤلف عقد الهوى. فالتفات الشاعر إلى مثل هذه الصفات يجعلنا نتبين السبب وراء حبه لها، فصفاتها آسرة لقلب الشاعر مهيمنة عليه.

وإذا ما أضيف إلى هذه الصفات صفات أخرى يحبها الرجال، ويجهدون في البحث عنها، فإن أسباب العشق تبدو مكتملة بأركانها جميعها؛ فهي بيضاء في مقتبل عمرها (يصرعها الصّبا)، ويستعير للتمثيل على هذه الحالة صورة رياح الصَّبا الناعمة الرقيقة التي

تعبث بالغصن الغض. فإذا ما كان هذا الغصن يستجيب للرياح الرقيقة فيتمايل معهـا كيفمـا شاءت يمنة ويسرة، فإن الصِّبا أيضًا يعبث بتلك الفتاة فيجعلها ترضخ لمتطلبات تلك المرحلـة من حيث الحب.

ويستمر الشاعر بسرد هذه الصفات حتى يصل إلى صفة الوحشية المحببة إلى قلـب الرجل، فالوحشي، هو الذي لا يألف الناس ولا يعتاد مخالطتهم، ولعل اتصافها بهذه الصفة يدل على أنها ربيبة خدر، تتسم في ذات الوقت بالرزانة. فهي امرأة لا تُطالها كل الأيـدي، إنمـا أيدي الرجال الشجعان المزهوين بأنفسهم.

إنّ امرأةً تتمتع بهذه الصفات حقيقة بأن تسبي عقـول الرجـال، ويتهـاوى عنـدها جبروتهم:

لا حـــزمَ عنـــدَ مُجـــرِّبٍ فيهـــا ولا جبّـــارُ قـــومٍ عنـــدها بِعنيـــدِ

بل إنّ حزم جبابرة الأقوام يضل حين رؤيتها، فتنتزعهم ذلك الحزم والجبروت؛ لـذلك جعل الشاعر هذه الصفات منفية؛ إذ ينفي وجود جنس الحزم عند الإنسان المجرّب الذي ينساق وراءها مُتَّبِعًا قلبه وهواه، وكذلك ينفي صفة العناد التي يتمتع بها الجبابرة حين رؤيتها. فالكل ينصهر في بوتقة واحدة في ملاحقة تلك المرأة بعدما سيطرت على قلوبهم وعقولهم.

ويبدو أنّ الأمر قد خرج من إطار العفوية إلى إطار القصدية عند المحبوبة من خلال أسلوب الجناس، ذلك أنها " لا تصطاد غير الصّيدِ"، فهي معتدة بذاتها، فخورة مزهوة بجمالها، تغتنم هذه الصفات لتسبي قلوب الرجال ذوي البأس والقوة والحزم. وفي هذا إعلاء من قيمتها الجمالية، وإعلاء من ذاتية الشخص المحبوب؛ أي الشاعر.

ويظهر ذلك في البيت السادس حين يُصاب بالأسى نتيجة بُعدها وارتحالها وقومها عن ذلك المكان، فعندما كان الشاعر يتحدث بضمير المخاطب في بداية هذه القصيدة ثم بأسـلوب

عام في البيتين الرابع والخامس، فقد عمد في هذا البيت إلى استخدام ضمير المتكلم (ما لـــي) للإشارة إلى نفسه بأنه هو ذلك الرجل الذي يمتلك تلك الصفات التي تؤهله لحبها، لذلك نجـــده متأسيًا على ارتحالها لا يملك إلا الصبر والتجلّد. وقد عهدنا من الشعراء البكاء الغزير طويل المدى في مثل هذه الحالات، لكنّ الشاعر يكتفي بالتأسي والصبر مع القليل من الدموع. وفـــي هذا كسر لتوقع القارئ، إذ يُتَوقع من الشاعر أن يسير على نهج الشعراء السابقين له في البكاء الطويل على فراقها، لكنّ الشاعر يخيب ظنّ القارئ بعبارة (فلست من مـــسعود)؛ أي أنـــه لا يقتدي بمسعود ذلك الرجل البكّاء إن كان سقى أطلال محبوبته بالدموع الغزيـــرة، ولا يفعـــل فعله؛ لأنّ البكاء دلالة ضعف. وهنا تبدو (عزيمة المجلود) التي اتخذها منهجًا في تعامله مـــع هذه الحالة متوافقة مع عبارة (فلست من مسعود).

عزيمة الجلمود = فلست من مسعود

وهذا يشعرنا للوهلة الأولى بأنّ الشاعر لم يبكِ قطُّ، لكنه سرعان ما يكشف عن بكائه الذي استمر حولاً كاملاً، دلالة وفاء لصاحبة تلك الأطلال بعد ظعنها ورحيلها، على أنّ هـــذا البكاء لم يدم طويلاً، بل اقتصر على حول واحد عاد بعده إلى صوابه، فأدرك أنّ الـــدموع لا تجدي نفعًا ولا تردّ حبيبًا، لذلك انصرف عنها بعد تمام الحول. وفي هذا مخالفة لمنهج القدماء في البكاء وخاصة العذريين الذين كانوا يبكون طوال حياتهم، ويهيمون حين يشتد بهـــم ألـــم الفراق ويتمكن من قلوبهم. فهو لا ينهج نهجهم بل نهج لبيد الذي يعتبر (من يبك حولاً كـــاملاً فقد اعتذر) ؛أي أنّه أصبح صاحب عذر بألا يدوم على البكاء؛ لأنه أظهر وفاءه عامًا كـــاملاً بعد رحيل المحبوبة.

ومن الملاحظ أنّ الشاعر يتكئ على المرجعية الشعرية والتاريخية باستيحاء شخصيتي مسعود ولبيد المرتبطين بالبكاء، فمسعود يرتبط ببيتين لذي الرمة أوردهما الآمدي ونقلهما ابن

المستوفي للدلالة على أنه لم يبكِ، بل كان عاملاً في نهي ذي الرمة أخيه عن البكـاء، وهمـا قوله: [1]

عـشيّةَ مـسعودٍ يقـولُ وقـد جـرى على لحيتي من عبـرةِ الـدمعِ قـاطرُ:

أفـي الـدارِ تبكـي أن تفـرَّق أهلُهـا وأنـت امـرؤٌ قـد حـلَّـمَتكَ

وعلى هذا يصبح مسعود غير باكٍ؛ لذلك جعل أبو تمام هـذا البيـت مـشروطًا، أي معتمدًا على أسلوب الشرط الذي يتوقف فيه وقوع أحد جملتي الشرط على الأخرى. فإن تحقق البكاء لمسعود فأبو تمام ليس منه، وإن لم يتحقق فهو منه؛ أي أنّ أبا تمام في كلتـا الحـالتين غير باكٍ.

أما لبيد فإن استيحاء أبي تمام لشخصيته وأدبه يبدو من خلال بيته: [2].

إلى الحولِ ثم اسـمُ الـسلامِ عليكُمـا ومن يبكِ حـولاً كاملاً فقد اعتَـذَر

إذ يلتزم الشاعر بمنهج لبيد في البكاء الذي يستمر حولاً كاملا، وبذلك يكون المحبّ قد قدم دلائل الوفاء بعد فراق المحبوبة، ليكون بعد الحول معذورًا فيما يفعل.

إنّ بكاء الشاعر يرتبط بالأسى الذي خلفه رحيل المحبوبة، لذلك فإنه بكاء صادر عن نفس إنسانية متألمة كُويت بنار الهوى. ومن المعروف أنّ الإنسان حـين يُـصاب بمـصيبة فيبكي، فإن هذا البكاء يروّح عن نفسه بإخراج همه دموعًا، لكنّ الشاعر هنا يقلب هذا الموقف تمامًا، فيخالف المألوف حين يجعل الدموع سببًا في زيادة حُرقة الحب ولوعته، فاستعار الجمر المتوقد للتعبير عن حبه الذي يملأ عليه نفسه. ومن المألوف أنّ الجمر يُطفـأ بالمـاء، لكـن

([1]) لم أعثر على هذين البيتين في ديوان ذي الرمة بتحقيق : عبد القدوس أبو صالح .

([2]) لبيد بن ربيعة العامري، ديوان لبيد بن ربيعة، شرح: الطوسي، تقديم : حنا نـصر الحتِّـي، دار الكتـاب العربي،بيروت، ط1، 1993، ص74.

الشاعر غيّر خصيصة هذه الماء أي (ماء العين) فجعلها تزيد استعارًا وحرقة وطول وقــود. وهي بذلك (أي الدموع الناتجة عن الحرقة والألم) تمنح الجمر خصائصها وتطبعه بطابعها.

ولم يَعُدِ الشاعر في هذه الصورة صائغًا لها بل متعجبًا منها من خلال قوله: (أجــدر بجمرة لوعة إطفاؤها بالدمع..)، فهو يعرف أنّ الواقع قد تغيّر، فلم تعد الأشــياء تــسير فــي نصابها الصحيح، فالدموع بدلاً من أن تطفئ جمر اللوعة أخذت تزيــدها اســتعارًا ومكوثًــا وديمومة. وهذا يشي بالحب العميق الذي كان يكنُّه لها، وبالأثر البالغ الذي تسبب به، لا سيما أنها امرأة صعبة المنال، لم يصل الشاعر إلى حبها إلا بعد عناءٍ ومشقة، لذلك تمكن حبها من قلبه، وازداد ولعًا بعد فراقها.

ومن الملاحظ أنّ الشاعر في المشهد النسيبي قد انصرف إلى وصف محبوبته بصفات عديدة؛ فهي صغيرة السّن، بيضاء، حسنة السوالف والخدود، قليلة الهــم، ناعــسة الطــرف، تصرع القلوب . وهذه الصفات جميعها تؤهلها لأن تكون محبوبة بين الرجال. فالكل يــسعى لنوالها ووصالها حتى الجبابرة من الرجال، وعلى قدر ذلك يكون الأسى بعد رحليها، فالقلــب يستعر بنيران الهوى، والدموع تسيل مهراقة تكسب الجمر حرارتها. والشاعر مع ذلــك كلــه وفيٌّ لها.

ففي هذه المقدمة النسيبية تظهر مجموعة من المفردات والمعاني التي تجعلنا نتجــاوز ظاهر الأبيات إلى باطنها، وتجعلنا أيضا ننفذ من الدلالة التقليدية للمقدمة النسيبية وأبياتها إلى الدلالة الرمزية التي تكمن وراء ذلك. فتطالعنا هذه الدلالات منذ بداية القصيدة؛ إذ عرض في بدايتها لصورة المحبوبة التي تتفق والإطار العام لصورة الممدوح، لتخرج من إطارها الحقيقي إلى إطارها الرمزي المقصود. فإذا كانت المرأة في هذه الأبيات ذات قــدرة علــى اســتمالة الرجال ونيل حبهم وحظوتهم بجمالها ودلالها، فإن هذه الصفات في القصيدة تُحمل على إطار

آخر هو الإشعار بصفات الممدوح التي تشيع في القصيدة منذ البيت الرابع عشر. فالمرأة تزينها الصفات الجمالية الظاهرة منها كما يبدو، أما الرجل فيزينه جوهره وصفاته العملية الظاهرة بين الناس. ولما كانت هذه الصفات تتجلى في أن الممدوح أمن المروع، ومصدر أمل للناس، وكريم وودود، فإنه سيحظى باهتمامهم فيتوددون له ويقتربون منه. ولعل هذا هو الملمح الرمزي الأول لبعض أبيات هذه المقدمة من الأول حتى الخامس.

أما البعد الرمزي الذي يتجلى في البيت السادس، فتمثله كلمة "أسى". لكن هذا البعد الرمزي لا يتحصل لها من وجودها مفردة، بل بتفاعلها مع الكلمات الأخرى في البيت الشعري والقصيدة ككل. فالملاحظ أن الأسى قد اقترن بالربع وجعله معهودا "ما لي بربع منهم معهود إلا الأسى"، فارتباطه بالمكان يكون على سبيل المجاز. فهو يذكر المحل ويريد الناس الذين يحلون به، ويخصه من ذلك المحبوبة التي كان ارتحالها ضمن قومها؛ أي ليس بدافع فردي، بل جماعي. وحين يُنقل هذا إلى إطار القصيدة ومعناها، يكون الربع مشتملا على القوم الذين يسكنون ديار الممدوح، أولئك القوم الذين شكلوا مصدر الأسى له بوشايتهم به عند الممدوح، ومحاولتهم إفساد المودة التي بينهما، خاصة أن الشاعر –كما يبدو في البيتين: التاسع عشر والعشرين–كان مقربا عنده محببا لديه.

وبناء على ذلك، فإن حالة الظعن التي تحدث عنها في البيت الثامن عشر للتعبير عن بعد المحبوبة وارتحالها تستدعي إلى أذهاننا صورة البعد التي عانى منها الشاعر وبقي متأسيا فيها على ما حل به، بل باكيا أيضا، لكنه أدرك أن حالة البعد وسيطرة المشاعر لا تجدي نفعا مع هذه الحالة، بل لا بد من أن يعود إلى رشده، ويُعمل عقله في معالجة هذه الحالة (ارعويتُ). ويؤيد هذا الأمر البيت التاسع، الذي يجد فيه أن الدموع لا تشفي غليل المكلوم من الحب، ولا تخفف من حزنه؛ لأن دافعها الشعور، لذلك لا بد من العودة إلى العقل الذي يحكم

تصرفاته فيقلب به السحر على الساحر. ولما كان ذلك لا يتم إلا بالقرب من الممدوح ومواجهته والواشين، همَّ بالارتحال إليه.

2. <u>مقطع الرحلة:</u>

أما في المقطع الثاني أي رحلة الشاعر، فإنه ينصرف إلى وصف نفسه من خلال الحديث عن صورة (القلاص) التي هي وسيلته لذلك، حيث يستهل هذا المشهد بأسلوب النفي المتبوع بالفعل الموحي بالحديث عن الذات (لا أُفقر، لا أُرى).

فالأول منهما، (لا أُفقرُ الطرب القلاص)، يعني أنّ الشاعر كثير الارتحال، لا يعير بعيره، لأنه في حاجة دائمة إليه، وهذا يدل على أنه ماضي العزيمة، ما يلبث أن يعود من سفر حتى يهمّ بآخر. ويشير هذا أيضًا إلى أنه صاحب غايات نبيلة يسعى من أجلها، مما يستدعي بطبيعة الحال السمة الأخرى أو الجملة الأخرى (ولا أُرى مع زير نسوان أشدّ قتودي)، فهو ذو طقوس خاصة في الرحلة، لا يرضى بالرفيق الذي توجهه العاطفة، إنما يريد رجلاً حازمًا مثله صبورًا يتحمل العناء ويكابد الفُلوات.

ولربّ سائل يقول: كيف يرفض الشاعر مصاحبة من تستميله النساء وهو عاشق؟ وهنا يكون الجواب بقوله:

شوقٌ ضَرحتُ قَذاتَهُ عن مَشرَبي وهوىً أَطرتُ لحاءَه عن عودي

فهذا البيت يشكل محورًا رابطًا بين المقطعين: النسيب ورحلة الشاعر، إذ إنّ المسافة بينهما تشكل فراغًا حسب نظرية التلقي، ولا بُدّ للمتلقي من أن يملأ الفراغ بما يتناسب والسياق النصي، فإذا كان الشاعر في المقطع الأول متأسيًا باكيًا لمدة حول، فإنه قد همّ بحياة جديدة ينصرف فيها عن ذلك الواقع الذي بدا فيه حزينًا رغم تجلده، إلى واقع أسمى يتجاوز فيه المشاعر إلى العقل؛ لذلك طرح الشوق بعيدًا عنه (شوق ضرحت قذاته عن مشربي) وانصرف

عن واقع الهوى بسلخه عنه (وهوىً أطرتُ لحاءه عن عودي)، وبهذا لم يعد في قلبــه نــبض هوىً.

إنّ ما يملأ هذا الفراغ هو أنّ الشاعر كان متمسكًا بهذا الحــب حتــى بعــد رحيــل المحبوبة، لكنه أصبح صاحب عذر بعدما استمرّ على بكائها حولاً، ولكن ماذا بعدُ؟ لقد عــاد الشاعر إلى وعيه، فوجد أنه يعيش أوهامًا من الحب، حيث لا وجود للمحبوبة؛ لــذلك طــرح الشوق والهوى عن نفسه ؛لأنه لا يريد سيطرة للمشاعر، بل للعقل، وبهذا يُملأ الفراغ.

ولعل هذا البيت يميط التقليدية عن المقطع السابق–أي النسيب–. فالشاعر لا يشكو فيها حبا لامرأة؛ لأن المحب تأسره العاطفة وسَورة الحب، فلا يستطيع أن يفلت منها. لكن الشاعر هنا تخلص من هذه المشاعر وتبعاتها، فضلا عن أنه اكتفى بالبكاء والتأسي حولا فقط، وهــذا يزيد الأمر جلاء؛ لأن المحب يبقى يتأسى، ويستذكر ما يعانيه من الحب دهورا مديدة. وهــذا البيت يعزز البعد الرمزي برمزيته، فهو ينم عن قرار حاسم صارم في التخلي عن الــشعور والاحتماء بالعقل؛ لأن الأمر لديه أكبر من المشاعر والعواطف، لأنه يرتبط بصلته بالممدوح.

ويبدو الشاعر في البيت الثاني عشر متماثلاً مع ناقته، إذ يخضعان للظروف نفــسها، فهم يعانون شدة الحر وسط الرمضاء التي لا يجد فيها ما يظلله، وتتجلى هذه المماثلة في قوله بضمير المتكلم (عامي وعام العيس بين وديقة)، وتشكل هذه العقبة واحدة من عقبــات كثيــرة يعانيها المسافر، إذ يعاني في النهار هجير الشمس وقلة الماء، ويعاني في الليــل اللــصوص والحيوانات المتوحشة التي قد تفنيه وناقته. فالحديث عن المصاعب التي يواجهها المرتحل هي إحدى البنود الأساسية التي نهضت عليها رحلة الشاعر في القصيدة العربيــة منــذ العــصر الجاهلي، وترسخت في وجداننا حتى العصر الحاضر، لكنّ رحلة الشاعر تبدو بنكهة أخــرى؛

لأنّ مدتها طويلة قد تستغرق عامًا، لا يجد خلالها ما يأكله إلا ما يصطاده بفعل يديـــه، وهــذا يشي بطول الرحلة، ونفاذ الزاد نتيجة ذلك. وهي إحدى الصور التي تضاف إلى معاناته.

فالشائع في مشهد الرحلة في قصيدة المديح أن يعظم الشاعر من حجم المعاناة، فيصف معاناته من حرارة الشمس، وتعب السفر، وطول المسافة، وإنضاء الناقة ومـــا تواجهـــه مـــن مخاطر الطريق، حتى أصبحت الأمور معكوسة عنده، حتى جعل الفيافي ترعى ناقته بدلاً من رعيها للفيافي في إحدى قصائده التي يقول فيها :[1]

رعتـــه القيـــافي بعـــدما كـــان حقبـــةً ... رعاها وماءُ الـــرَّوضِ ينهَـــلُّ ســـاكبُه

وهذا كله يرتبط بشكل مباشر بالممدوح، فبقدر معاناة الشاعر التي يصورها في قصيدته تكون الحظوة عند الممدوح. وكأنه يومئ له برسالة مضمونها التعبير عن حالة التشرد والقلق التي ألمت به نتيجة فعل الحاسدين.

3. **مقطع المديح:**

أما مشهد المديح، فقد أحسن فيه الشاعر التخلص من الرحلة، فنقلنا من المشهد السابق إلى مشهد المديح انتقالاً سلسًا خفيفًا على النفس. وهذا بطبيعة الحال يدل على حذق الـــشاعر، واشتغال حاسته الناقدة. فيقول:

هيهـــاتَ منهـــا روضـــةٌ محمـــودةٌ ... حتـــى تُنـــاخَ بأحمـــدَ المحمـــودِ

فقد جعل البيت نصفين؛ أحدهما يتعلق بالصحراء التي هي مسرح رحلته وناقته، فبدت شديدة الإقفار غير محمودة (هيهات) أي بَعُدَ عنها الحمد.

وثانيهما، يتعلق بالممدوح ودياره التي بدت مباينة لصورة الصحراء، حيث الروضات المحمودة. وهنا تستقر الإبل وتستريح (تُناخ بأحمد المحمود) مستشعرة الخير والأمان. ولعـــل

([1])أبو تمام ، الديوان ، ج1، ص222.

نعت أحمد بأنه محمود يتسق وصورة الروضات التي تملأ دياره، فأحمد محمـــود، وكلاهمـــا مشتق من الحمد، ودياره محمودة تكتسب صورته نفسها، فهي أثر من آثار الخير الـــذي عـــمّ الناس في عهده حتى رقت ولانت.

لقد ألحّ النقاد كثيرًا على التخلص الحسن الذي ينقل المتلقي من موضوع إلى آخر دون أن يحس بثقل أو انقطاع في السياق والأفكار، فما يلبث أن يتابع صورة الرحلة حتى يجد نفسه في ديار الممدوح.

ولعل الترابط في هذا البيت يشكل ترابطًا في أجزاء العمل جميعها، أي جزء المقدمـــة وغرض الشاعر، وبذلك فإن الفجوة تبدو ضيقة بل تكاد تكون معدومة؛ لأنّ القرينة موجودة فيه، ظاهرة من خلال الضمير المتصل بحرف الجر (منها)؛ أي الناقة، راحلة الـــشاعر فـــي سفره. فالروضات ممتنعة عنها، بعيدة المطلب، عزيزة في الأراضي التي تمرّ بها الناقة إلـــى أن تصل ديار الممدوح ، حيث الروضات المبذولة لها، ترعى أينما تشاء، ومتى تشاء.

وبعد أن يستهل هذا المقطع بذكر اسم الممدوح، يبدأ بذكر صـــفاته التـــي يتـــصدرها (معرّس العرب)؛ أي محط رحالهم ومأمهم في أوقات الشدائد، وما دام هكذا فإنه محمود على الحقيقة؛ فهو نصرة كل ضعيف، ومفزع كل ملهوف. وهذا المعنى الظاهر يقودنا إلى معـــانٍ باطنة خلفه، فهو حين يتحدث عنه بأنه (أمن المروع) ,فإنّ في هذا تكنية عن خوفـــه. وحـــين يقول: (ونجدة المنجود) فإنه يشير إلى الضائقة التي ألمّت به، لذلك يستنجد به، ولكن ممن؟ إنه يستنجد بالممدوح على الحاسدين راجيا منه الأمان.

المهم هنا أن نعي بأن الشاعر لا يتحدث عن صفات عامة للممدوح كما عهـــدنا فـــي الكثير من قصائد المديح، إنما يتحدث عن صفات خاصة تخدم الغرض الكامن في الأبيات، أو القضية المحورية التي تدور في فلكها هذه القصيدة، لذلك فإن الباحث سيتتبع هـــذه العلامـــات

التي تشكل المفتاح لفك مغاليق هذه القصيدة، والخيط الرابط بين أبياتها. وهــذا واحــد مــن المصطلحات التي جاءت بها نظرية التلقي، وحظت على استجلائه في دراسة الــنص؛ لأنهــا تفترض أن العمل الأدبي وحدة، أو كلٌّ متكامل تربطه علامات وإشارات تتمثل في الكلمــات التي تثير بدورها " في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورًا لا يمكــن حــصرها "[1].

وعودا على بدء فإنّ اختيار الشاعر لصفات الممدوح لم يكن عــشوائيًا، بــل مــدبّرًا ومدروسًا مرات ومرات قبل أن ينظم القصيدة، فإذا كان قد أشار إلى خوفه، فإنه أبطنــه فــي وصفه للممدوح بأنه (أمن المروع). ويزيد على ذلك بقوله:

حلَّــت عُــرا أثقالِهــا وهمومِهــا   أبنــاءُ إســماعيلَ فيــه وهــودِ

فالأثقال هي الهموم والمصائب الجِسام التي تحتاج إلى معين وناصر، ولم يكن له من معين بشري سوى قوم الممدوح الذين ينقضون ما انعقد من تلك المــصائب، فجعلهــم أبنــاء النبيين إسماعيل وهود لرابطة في نسب الممدوح تعود إليهم. وقد لجأ إلى التصوير فــي هــذا البيت؛ إذ جعل الأثقال والهموم كالجبال التي تُعقد وتحكم في عقدها حتى يصعب حلّها إلا على قوم الممدوح الذين يمتلكون الخبرة ورجاحة العقل في تدبير الأمور وحل تلــك المعــضلات، والرابط بين هذا الأمر والصفة السابقة في البيت؛ أنّ لوعة المروع تعتبر همًّا وثقــلاً، لــذلك يغدو الفعل (حلّت) إشارة تعضد العلاقة السابقة، فما دامت عشيرة الممدوح هي مأم الممــدوح من العرب، ومعقد الآمال في حل القضايا المعقدة المتشابكة، فإن قضية الشاعر ستبدو بسيطة عندهم.

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص25.

إنّ قومًا بهذه الصفات لحقيقيون بأن يقصدهم كل ملهوف لأنهم معقد كل رجاء، لــذلك ألفينا الوفود والقبائل تؤمهم.

أمــلٌ أنــاخَ بهــم وفــودًا فاغتــدَوا   مِــن عنــدِه وَهُــمُ مُنــاخُ وفــودِ

وقد زاد على ذلك بأن أكسب الطامعين بهؤلاء الأقوام– أملاً بهم – بعض صفاتهم، إذ أصبحوا مناخ وفود، ومحط رحال يقصدهم الناس كما كانوا يقصدون الممدوح. واللافت للنظر في هذا البيت أنّ الشاعر ابتدأه بالجملة الإسمية؛ لما فيها من ثبات. فأمل الناس بهم ثابــت لا يتغير ولا تبدده الأيام. فهذه الصفة علامة تعضد العلامات السابقة في القصيدة؛ لأنها تــوحي بهدف جعل الشاعر يؤمه، وربما يتمثل هذا الهدف في العطاء؛ لأنّ الشاعر أتبع ذلك بالحديث عن كرم قوم الممدوح المتأصل فيهم:

بــداً النَّــدى وأعــادهُ فــيهم وكــم   مِــن مُبــدِئٍ للعُــرفِ غيــرُ مُعيــدِ

فالندى كامن فيهم منذ القدم، لكن الممدوح (ابن أبي دؤاد) وثّق فيهم هذه الصفة وجددها، رغم أنّ هناك الكثيرين ممن يسنون سنة حسنة، ثم يصدفون عنها دون أن يجددها أحدهم أو يعيدها فيهم. وبهذا يتميز أحمد ابن أبي دؤاد عن غيره؛ إذ أحيا سُنَّةً حسنة بدأها قومه، ثم عززها فيهم وبعثها من جديد.

ويبدو أنّ أسلوب الترديد (رد العجز على الصدر) يهيمن على البيتين السابقين (السابع عشر والثامن عشر) والغاية من ذلك تكمن في توثيق الأمر، والمقارنة بين الممدوح وغيره، إذ يتجلى ذلك في قوله :(أناخ، مُناخ، بدأ، مبدئ، أعاده، معيد) ,ولم يأت ذلك عرضًا أو مجــرد حلية في البيت، بل ذو وظيفة معنوية، فإذا كان الأمل قد جعل الوفود تنيخ بهم، فإنّ الــشاعر يجعل الوفود تكتسب الصفة نفسها عبر اسم المفعول (مُناخ)؛ أي أنهــم أصــبحوا أصــحاب مقامات رفيعة تجعل الوفود تنيخ بهم.

أما في البيت الثامن عشر، فتبدو الفاعلية لاسم الفاعل في عجز البيت، فإذا كان قوم الممدوح قد بدأوا الندى، فإن غيرهم قد نشأت فيهم صفات حسنة (مبدِئ)، لكنّ الشاعر أراد أن يميز الممدوح ويخصه عن غيره بأن جعله يعيد الندى فيهم، أما غيره فلا يفعلون فعله: (غير معيد).

وإذا كان الشاعر في الأبيات السابقة قد تعرض لمدح الممدوح مع عامة قومه، فإنه في الأبيات التاسع عشر، والعشرين، والواحد والعشرين، قد تعرض لعلاقته به، ولقضيته الرئيسية التي نظم من أجلها هذه القصيدة:

يا أحمدَ ابنَ أبي دُواد حُطتَني بحياطَتي ولَدَدتَني بِلَدودي

ومَنحتَني وُدًّا حميتُ ذِمارَهَ وذمامَه من هِجرةٍ وصدودِ

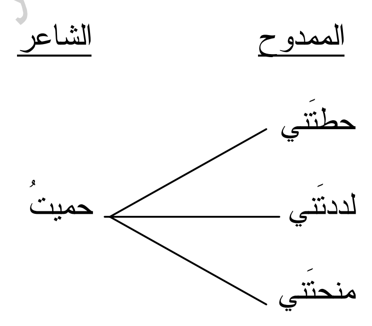
ولَكَم عدوٌ قال لي مُتَمثِّلاً كم من وَدودٍ ليسَ بالمودود

فيبدو أنّ معالم معاملة الممدوح للشاعر تتمثل في أنّه كان يعامله بما يستحق، لذلك أحاطه بالكرم، وبذل له الخير الكثير، إضافة إلى المحبة التي أحسّ بها في كنفه. ولكن الشاعر أيضًا قابل الودّ بالودّ والوفاء والإخلاص؛ إذ لم يهجره أو يصدّ عنه، بل كان يدافع عن هذا الود أمام من كانت تسوِّل لهم أنفسهم بالوشاية بين أبي تمام والممدوح، لكنه لم يكن يروغ إليهم، بل كان يقابلهم بالصدود؛ لأنه صاحب رجاجة في العقل، وحاسة ناقدة تميز من يستحق الحب ممن لا يستحق، فارتضى لنفسه الوفاء وجعله منهجَهُ في التعامل مع الممدوح.

ويقدم الشاعر للممدوح تجربة واقعية دليلاً على وفائه، وعلى أنّ هناك العديد من الناس يحاولون الوشاية بينهم بأنباء باطلة لا حقيقة لها، ويستخدم لذلك كم الخبرية التكثيرية إشارة إلى كثرتهم، فسمّاهم أعداءً؛ لأنهم لا يريدون لهذه العلاقة الحميمية أن تبقى، فهم أعداء بالنسبة للشاعر والممدوح على حدٍ سواء، وآية ذلك قولهم للشاعر: (كم من ودود ليس

بالمودود)؛ أي أنّ الشاعر يتقرب من الممدوح بالود والحب، لكنّ الممدوح يصدّ عنه ويبتعـد. والرسالة الكامنة في ذلك تتجلى في أنّ هناك من يحسدهم على هذا الودّ المتبادل بينهم، بـدليل محاولتهم تشويه صورة الممدوح أمام الشاعر، وصورة الشاعر أمام الممـدوح. وهـذه هـي البؤرة التي تدور حولها القصيدة .

والملاحظ في هذه الأبيات سيطرة الأفعال الماضية التي تعبّر عن موقـف الطـرفين (حطتني، لددتني، منحتني، حميتُ) فهناك غلبة فعلية للممدوح في المعاملة الحسنة مقابل حماية الشاعر ووفائه لهذه الأفعال وصونه لها. ويمكن تمثيل ذلك بالرسم:



وإذا كان الشاعر قد قطع كلامه بالحديث عن علاقته بالممدوح، وبسط قـضيته التـي تتجلى في دخول الوشاة بينهم، فإنه استأنف حديثه بالعودة إلى السياق السابق؛ أي سياق المدح، وذكر مناقب الممدوح وقومه، فيقول:

أضـحت إيـادٌ في معدٍّ كلِّـها ... وهـمُ إيـادُ بنائهـا الممـدودِ

تَنميكَ في قُلَـلِ المكـارمِ والعُلـى ... زهرٌ لـزُهرِ أُبوَّةٍ وجـدودِ

إن كنـتم عـادِيَّ ذاك النبـعِ إن ... نـسبوا وفِلقـةِ ذلـك الجلمـودِ

وشـرِكتموهم دوننـا فلأنـتم ... شـركاؤنا مـن دونهـم فـي الجـودِ

فهو يستعرض مكارم قوم الممدوح. ومن المعروف أنّ من أفضل ما يُمدح به المرء النسب، وأشدّ ما يوصم به النسب أيضا، لذلك كان الشعراء يستعرضونه مدحًا وهجاءً. ولعل البيت الأول من هذه الأبيات يتوافق وقوله السابق:

حلَّـــت عُـــرا أثقالِهـــا وهمومِهـــا　　　أبنـــاءُ إســـماعيلَ فيـــه وهـــودِ

إذ يتحدث عن الأصول الأولى لنسب الممدوح وقومه، لكنه في هذا البيت يـستعرض مكارمهم الحديثة التي لم يغفلوا فيها ما ورثوه عن أجدادهم وأصولهم، فإياد جزء مـن معـد وإليها تنحدر بنسب غير بعيد، وما يبدو أنّ لها من اسمها نصيب، وهذا ما يـستغله الـشاعر بحاسته الفنية مشكلاً جناسًا بين اللفظتين (إياد، إياد) ليبين أنّ إياد الاسم يتماثل مع إياد الصفة في الدلالة المعنوية، فهم أعمدة وأركان تشيد مآثر معدً وتحافظ عليها، بل وتنميها أيضًا، لذلك استفتح البيت الذي يليه بقوله (تنميك)؛ أي أنّ قبيلة (زهر) تجعله في مكان الصدارة مكارمًـا وعُلىً. فهو ابن القبيلة المنبثق عنها في الجود، بل نتاج جود أصوله جميعها تسلسلاً إلى سيدنا هود عليه السلام.

وقد أسلفنا أنّ الحاسة الفنية تهيمن على الأبيات من خلال الفنون البديعيـة وخاصـة الجناس، بالاستناد إلى الكلمة ومدلولاتها، مثل (زهر) التي هي قبيلة الممدوح و (زهر) التـي تخرج من إطار الإسمية الثابتة إلى إطار الدلالة المعنوية، فقبيلة الممدوح (زهر) هـي نتـاج الأيادي البيضاء والأفعال الحميدة، والمكارم الجليلة التي حققها الآباء والأجداد، وبذلك تكـون كلمة زهر الثانية مشحونة بالدلالة نفسها.

ويستغل الشاعر البناء الشرطي في الأبيات التالية لها من المقطوعة الـسابقة ليعقـد شراكة ومماثلة بين الممدوح وبينه في الكرم، فإذا كان قوم الممدوح جزءًا من ذلـك الكيـان المسمى قبيلة (نسب)، فإنهم متصلون بهم أوثق اتصال. ولا تعني كلمة (فلقـة) هنـا الجـزء

المُنبَت عن الصخر، بل الجزء المتفرع عنه والمنتمي إليه، فهم منتمون إلى أصـولهم نـسبًا وكرمًا، وهذا هو الأمر الذي تتقاطع فيه قبيلة الممدوح وقبيلة الشاعر.إذ جعل بداية الشرط في البيت الثالث من المقطع السابقة، وجوابه في البيت الرابع منه مستخدمًا أسـلوب التـضمين، (فلأنتم شركاؤنا من دونهم في الجود) . وهذا يعني أنّ الشاعر لم يظهر أمام الممدوح بهيبـة الرجل الذي يستجدي الناس للعطاء، بل بدا بصورة الرجل الفارس المعتـد بعـشيرته، تلـك العشيرة التي تتساوى مع عشيرة الممدوح في الكرم. فإذا كان للممدوح مكارم يتفاخر بها بين القبائل، فللشاعر أيضًا مفاخره التي يتباهى بها بين القبائل أيضا. وهو لا يريد بذلك التفـاخر والتعالي على الممدوح، بل يريد إقامة جسر من الصفات التي توحِّد بينهما زيادة في الألفـة، وتوثيقًا للمودة بينهما؛ لذلك يلجأ إلى بسط الأمثلة الواقعية الدالة على ذلـك موظفًـا معارفـه التاريخية، والشخصيات البارزة التي ضربت أروع الأمثلة في الكرم، ألا وهما شخصيتا كعب بن مامة، وحاتم الطائي. حيث ينتمي الأول منهما إلى قبيلة الممدوح، والآخر إلى قبيلة طـيِّء التي ينتسب إليها أبو تمام، وهو ما يؤكد اللحمة بين الطرفين التي وردت في سـياق سـابق (فلأنتم شركاؤنا).

فالحدث الذي يرتبط بالشخصية الأولى؛ أي شخصية كعب، أنه آثر زميله النمري في الشرب على نفسه حتى هلك عطشاً (مات ذا في المجد)، فضُرِبَ به المثـل: (اسـقِ أخـاك النمري) وبذلك يكون مثلاً للكرم والإيثار معًا.

أما حاتم الطائي (الذي خلف السحاب)، فهو ذلك الجواد الكريم الذي ذبح فرسه ليكـرم ضيفه، حتى قيل فيه: (أكرم من حاتم).

فالسياق التاريخي في النص لا ينفصل بحال من الأحوال عن السياق النـصي، فهـو جزء رئيسي فيه، استحضره ليبرهن على قضية معينة هي كرم الممدوح المتوارث منذ القدم،

وتوثيق عُرى الترابط والتواصل بين الممدوح والشاعر، وليبين أيضًا أنّ المجد الذي بلغوه في اتصافهم بهذه الصفات لم يكن ذا طرق سهلة ميسرة، بل بطرق تكتنفها العديد من الصعوبات التي عانوا من أجلها الجوع، وبذلوا الأموال والأرواح. ورغم جسامة هذه الصعوبات إلا أنها تهبط إلى درجة سفلى دون ما عاناه الممدوح من أجل تحقيق مذهبه في العدل.

وبهذا فإن هذا المقطع يقوم على المفاضلة بين أمرين كلاهما عظيم جليل؛ أولهما: مذهب الكرم الذي وثق به شرف قبيلته وقبيلة الممدوح، والثاني: مذهب الممدوح في العدل الذي فاق في معاناته ما عاناه حاتم وكعب.

ولا ضير في إلحاحه على هذه الصفة وتفضيله لجهده فيها؛ فممدوحه قاضٍ، وما دام كذلك فإنّ أهم سمة يجب أن يتحلى بها هي العدل، فهو يثبتها صفة ويعول عليها أكثر مما يعول على صفة الكرم، ويجعل الوصول إليها أمرًا صعبًا أيضًا. وذلك يرتبط بصفة مباشرة بالهدف الرئيسي الذي يرمي إليه، فهو يطلب إنصافه بعد الاستماع إلى أقواله. إذ أومأ في أبيات سابقة إلى بعض هذا الأمر، وهو الوشاة ودورهم في التضليل والإيهام (ولكم عدوٍّ قال لي متمثلاً)؛ ليبين أنه يعي ويدرك أنّ ما يتحدث عنه هؤلاء تمثيل لا أساس له من الصدق. وفي هذا إيماء وتسرية عن نفس الممدوح، وإشعار له بوجود فئة من الكاذبين الذين يحاولون إفساد الود بينهم، لذلك يطلب إنصافه بعد الاستماع إلى حُججه. فجعل الحديث عن صفة العدل مدخلاً لبسط قضيته أو مشكلته التي أوردها في حديث شغل تسعة عشر بيتًا، ومطلعها:

فاسمَع مقالةَ زائرٍ لم تَشتَبِه … آراؤُهُ عندَ اشتباهِ البيدِ

4. مقطع الاستشفاع:

يشكل هذا المقطع الذي وسمته بمقطع الاعتذار لب القصيدة وجوهرها الذي يشكل الحياة لها، وهو الذي تتجمع فيه الإشارات أو العلامات وتنحدر من القصيدة كلها حتى تصل إلى الهدف الرئيسي منها.

فالشاعر يستهل هذا المقطع بقوله (فاسمع)؛ أي بفعل يفيد الطلب الذي يحثه فيه على تفعيل هذه الحاسة دون غيرها؛ لأنّ تفعليها مع العقل يؤدي إلى حكم صائب. وهذا يتناسب أيضًا مع وظيفته القضائية التي تستوجب السماع، لكنّ هذه الممارسة السماعية لم تكن من أي شخص، بل من (زائر لم تشتبه آراؤه عند اشتباه البيد)، أي من زائر موثوق القول حازمه، راجح العقل، لا تلتبس آراؤه ولا تتغير حينما تختلط الأمور على الإنسان، فهو رجل حازم الرأي، لا يستمع لأقوال الواشين ولا يتأثر بهم، بل إنّ خبرته بالممدوح ومعرفته به لا تغير صورته التي ترسخت في عقله. والفيصل في هذا الأمر كله هو الفعل:

يستامُ بعضَ القولِ منكَ بفِعلِهِ كَمَلًا وعفوُ رضاكَ بالمَجهودِ

حيث يؤمن بمبدأ الفعل لا القول؛ لأنّ الإنسان يتحدث بما يشاء، بما يستطيع فعله وبما لم يستطع، لكنه لا يفعل كل ما يشاء، وبهذا يتمايز الرجال. فبعضهم تطغى عليه صفة القول، وبعضهم الآخر تطغى عليه صفة الفعل، وإلى هذا الفريق ينتسب الشاعر؛ لذلك يدعو الممدوح للالتفات إلى أفعاله، هل كانت تنبئ عن كُرهٍ أو فعل قبيح، أو تصديق لما زعمه الوشاة؟ وثقة الشاعر بهذا القول يجعله يطلب رضاه وعفوه بعد تحقق القناعة بحقيقة هذا الأمر، وبفعل الشاعر الذي ينقض ما زعمه الوشاة.

إنّ مشاعر الود ما تزال قائمة لم تشبها شائبة، وآية ذلك قوله: (أسرى طريدا للحياء). والسّرى: المسير ليلاً، فيبدو الزمان ذا فاعلية في هذا البيت؛ ذلك أنّ الشاعر لم يخرج نهارًا

بل ليلاً، وهذا ينم عن مشاعر الخجل التي تكتنفه نتيجة ما وُصِم به. ويلتبس في الخروج بهذا الوقت الخوف، لذلك يؤكد أنه لم يخرج رهبة، بل حياء: (وليس لرهبة بطريد).

ويوحي هذا الحديث بأنّ هؤلاء الواشين اتجهوا في بادئ الأمر إلى الشاعر، لكنّ كلامهم لم يلق لديه قبولاً، فانصرفوا إلى أحمد ابن أبي دؤاد. مما جعل أبا تمام يتخفى ويتوارى عن عينيه خجلاً، مستشفعًا بخالد بن يزيد الشيباني أملاً بأن يطاله عفو الممدوح الذي صوره بالغيث، (فالغيث من زهر سحابة رأفةٍ)، أي أن الشاعر يطلب منه أن ينظر إليه بعين الرأفة والرحمة فيجود عليه بشيء مما اعتاد الناس عليه من الصفح عدلاً وإنصافًا؛ لأن الواقع يثبت براءة ساحته مما وُصِمَ به. ويعول في الكشف عن حقيقة ذلك على الزمان، فالأيام نفسها ستثبت براءته من كل عيب إذا ما فتش الممدوح في الحقائق.

وهذا الإلحاح لم يأت عبثًا بل ناتج عن ثقة عميقة بفعل الذات وبراءتها، لذلك يلح على ابن أبي دؤاد بالتحقق من الأمر قبل الحكم، وهذا من صُلب مهمة القاضي الذي يهتم بجمع الأدلة والبراهين التي تثبت الإدانة أو تنفيها.

ولعل استخدام الشاعر لأداة الشرط (لو) التي تفيد الامتناع لامتناع– أي امتناع حدوث جواب الشرط لامتناع حدوث فعل الشرط– جاء موفقًا في التعبير عن هذا الموقف، لأنّ الممدوح لم يبحث في أمره من خلال القصيدة حتى هذا البيت، وبذلك تمتنع براءته لامتناع البحث عن ظاهر الأمور ومخفيها. وقد جاء الفعل (تَبَيَّنُ) مخففًا من التاء التي تفيد التدريج – أي تتبين– في الوصول إلى الحقيقة إذا ما أراد الكشف عنها.

وللتمثيل على هذه الحالة يستحضر مثالاً من وحي الواقع مرتكزًا فيه على سيرة الخلفاء من بني أمية الذين عفوا عن اليزيد بن المهلب بعدما حبسه الحجاج، إذ لجأوا قبل ذلك

إلى التثبت من حقيقة أمره ببعثه مع أيوب بن سليمان بن عبد الملك[1]. وهـذا يتوافـق مـع الإشارة السابقة (تبيَّن) ومع الإشارة اللاحقة (تزحزَحَ الزور). فتثبُّت الأمر وتبيُّنه أمر وواجب ديني حثّ عليه القرآن. { يا أيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسق بنبأ فتبينـوا أن تـصيبوا قومًـا بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين} [2]. فما يمنع الجهالة التثبت مـن حقيقـة مـا يـسمع الإنسان، لأنّ هذا الأمر يكشف صدق الكلام من كذبه، وثباته من بطلانه، فتزحـزح الـزور، وتبينت براءة ساحة يزيد بن المهلب، لذلك عُفِيَ عنه فاستحق الخليفة الشكر.

استغل الشاعر هذه الحادثة لبسطها واقعًا أمام الممدوح حتى يتفهم الأمر، ويتثبت كما تثبت هؤلاء، ويلجأ في ذلك إلى بث عُرى المساواة بينه وبين الوليد بن عبد الملك، وبين خالد الشيباني وأيوب بن سليمان، فهو يقول:

مـــا خالـــدٌ لـــي دونَ أيُّـــوبٍ ولا عبـــد العزيـــزِ ولـــستُ دونَ وليـــدِ

فيُوظف أسلوب النفي الذي يزخر به هذا البيت؛ لينفي الفوارق في المكانة بين خالـد الذي يتشفع به الشاعر وأيوب، وبين الممدوح والوليد بن عبد الملك، ذلك أنّ أيوب اصـطحب اليزيد بن المهلب ليتشفع به، وحصل على العفو، والشاعر يصطحب الشيباني لأجل المهمـة ذاتها؛ أي التشفع. أما الوليد فقد عفا عن المهلب، وهذا ما يرجوه من هذه المماثلة، حيث ينشد العفو، وهذا ما ليس بغريب عن الممدوح، فهو رجل المهمات الصعبة الذي تُلقى على كاهلـه كل الأعباء والخطوب.

نفـــسي فـــداؤكَ أيَّ بـــابِ مُلِمَّـــةٍ لـــم يُـــرمَ فيـــه إليـــكَ بالإقليـــدِ

([1]) انظر، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري- تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمـد أبـو الفضل إبراهيم، ج6، دار المعارف، مصر، 1971، ص448-453.

([2])سورة الحجرات، آية 6.

وهذا يدل على شجاعته وحكمته، وحسن تدبيره وعقلانيته في التعامل مع المــشكلات والقضايا التي توكل إليه، ومن علامات ذلك أنه (لمقارف البهتان غير مقارف)؛ أي أنه يبتعد عن أولئك الذين يتعاملون بالبهتان والافتراء وقول الزور، ولا يدع لهم فجوة ينفذون منها إليه.

وإذا كانت هذه حاله مع هذه الفئة التي يبعدها عنه، فإنّ حاله مع الرهط البعيدين ذوي الغايات النبيلة الشريفة هو التقريب لهم، ونيل الحظوة عنده، ومصداق ذلك تقريبه لأبي تمــام وإحاطته بعطفه وإكرامه له. وهذه الأفعال شاهدة على أفعال أبي تمام التــي اســتحق عليهــا الإكرام، فهي شاهدة عليه وله في آن واحد، شاهده له بأنه مخلص وفيّ للممدوح محبٌّ له قولاً وفعلاً قبل أن يكرمه ويقربه، وتحولت بعد ذلك إلى شواهد عليه حسدًا وبُغضًا. ومثل هــذه الأفعال نجدها في قصائد مماثلة لهذه القصيدة، لكنها في العتاب، ولشاعر غير أبي تمام، هــو أبو فراس الحمداني مع ابن عمه سيف الدولة، حينما دخل الحاسدون بينهما فأراغ سيف الدولة إليهم، ولم يفتده إلا بعد مكوثه عدة سنوات في أسر الروم. فهذا المشهد متكــرر فــي الواقــع البشري، لأنّ بعض النفوس مجبولة على الحسد والحقد والكراهية، وعدم حــب الوئــام بــين الناس.

واستخدم الشاعر للتعبير عن هذا المعنى حرف الشرط التعليقي (لمَّــا)، للــربط بــين عنصرين؛ أولهما يشكل السبب في ما حدث له وهو يظلله بالغمام ويكرمه. وثانيهمــا يــشكل النتيجة التي أصبح فيها الغمام مشهودًا عليه. وتُعدّ هذه دلالة ظاهرية لعبارة (أظلتني غمامك). أما الدلالة الباطنية وهي المقصودة من ذلك، فهي أنّ هذه العبارة تدل على حصوله على عفو الممدوح بدليل قوله:

من بعدِ أن ظنُّــوا بــأن ســيكونُ لــي　　　يــــومٌ ببغــــيهمِ كيــــومِ عبيــــدِ

أمنيَّةٌ ما صادفوا شيطانَها فيها بعفريتٍ ولا بمَريدِ

فهم يؤملون بأن شهادتهم عليه ستجعل مصيره القتل على يد ابن أبي دؤاد، كما كان مصير عبيد على يد عمرو بن هند. لكن هذه كانت محض ظنون، وأمانٍ لم تصدق على مكيدتهم التي أبطنوا حقيقتها وأعملوا فيها كل شيطان مَريد، إذ حاولوا بث بذور الفرقة والقطيعة بينهما، لكنّ رمياتهم لم تكن سديدة؛ لأنّ الممدوح صاحب حكمة، وحنكة، وتجربة في الحياة، يعي ما يدور حوله.

ويمثل لهذه الحالة من الحسد والحقد والكراهية بصورة استعارية، حشد فيها حاسته الفنية وطاقاته التعبيرية؛ فعمد إلى الاستعارة التمثيلية التي يلجأ فيها إلى تصوير الحالة بحالة أخرى مساوية لها، يبدو فيها وجه الشبه بعيدًا في ظاهر الأمر، لكن إذا ما فتشت به وجدته ينطوي على المناسبة والمشابهة التمثيلية، فهو يمثل لحالة الحساد الذين سعوا إلى إفساد العلاقة بين الشاعر والممدوح وكادوا له بنيَّة القتل لكنّ مخططاتهم لم تجد نفعًا، بحالة النار التي تميز العود طيِّب العُرف من غيره. فالحسد يساوي النار التي تتصارع في قلب الحسود، والفضيلة تساوي العود طيب العرف، فإذا كانت النار هي التي تكشف عن معدن الخشب الجيد من غيره، فإن لسان الحسود يكشف عن مناقب المحسود ويشهرها على الملأ دون قصد، وبذلك يصبح الحاسد صاحب فضل على المحسود:

لولا التخوفُ للعواقبِ لم تَزَلِ للحاسدِ النُّعمَى على المحسودِ

لقد بنى هذه الصورة معتمدًا على الأسلوب الشرطي الذي أتاح له الربط بين عناصر متناقضة، إذ أصبحت الفضيلة تُنشر على لسان الحسود، وأصبح يُعرَف جيد العود من رديئه بواسطة النار، كما أصبح الحاسد صاحب فضل ونعمة على المحسود بما يظهره من فضائل.

وهكذا تعاضدت في هذا المقطع مجموعة من الإشارات التـي تـشير إلـى القـضية الرئيسية التي يتحدث عنها؛ وهي حسد بعض الناس له، والوشاية به عند ابن أبي دؤاد، بغيـة قطع الوصال بينهم، واستثارة غضب الممدوح، لعله يتوِّج ذلك بإبعاده أو قتله. لكنّ أبا تمـام ذلك الرجل الحازم، لم يترك الأمور تسير كما تشاء، بل اعترض غايتهم بالتوجه إلى الممدوح والاستشفاع بخالد بن يزيد الشيباني بغية الوصول إلى العفو. وسعى من أجل ذلك إلى الثنـاء على قيمة العدل عند الممدوح حتى تستميله بالاستماع إليه وتبرير موقفه، وصور نفسه فـي هذا الموقف بأنه (طريد للحياء)؛ أي أنه وجل مما أشاعوه مـن أخبـار ظانًـا أنّ الممـدوح يصدقها؛ لذلك أثنى على التثبت أو ما يعادله من إعمال للفكر وحظٍّ عليه، لأنه الأمـر الـذي يثبت نقاء سيرته وصدقه مقابل زيف أخبار الحاسدين، فتحقَّقَ ذلك كله من ابن أبـي دؤاد، إذ بدا عادلاً منصفًا، لذلك ظلَّله بغمامته فعفا عنه مفوِّتًا على الحاسدين ظنونهم وأمنياتهم .

ويمكن إجمال هذه الإشارات في العبارات والكلمات الواردة في هذا المقطع والمقطـع السابق، وهي؛ (عفو رضاك، سحابة رأفةٍ، أظلتني غمامك، أسرى طريدًا للحياء مـن التـي زعموا، براءة ساحتي، رأى التثبت، تزحزح الزور، لمقارف البهتان غير مقارف، ظنوا بـأن سيكون لي يوم ببغيهم كيوم عبيد، أُمنِيَّة ، نزعوا بسهم قطيعة). فدلالات كل مجموعة من هذه الألفاظ تختلف عن الأخرى، إذ يتعاضد بعضها في حلقه معينة لتعبر عن معنى ما، ثم تتشابك هذه الحلقات لتعبر عن المعنى الكلي، ومن ذلك أنّ كلمات (سحابة رأفة، أظلتني غمامك، عفو رضاك) تعبر عن حالة العفو من الممدوح منذ الأمل بتحققها حتى تمثلها واقعًا. أمـا الـدائرة الأخرى فتتمثل في باقي الإشارات التي تكشف عن أفعال الحاسدين ونواياهم في التربص بأبي تمام التي ظهرت بعد التثبت من الأمر.

5. <u>مقطع الفداء:</u>

لقد استحق الممدوح نتيجة فعله هذا الشكر من الشاعر، ولما تنوعت طـرق الـشكر ووسائله كانت وسيلته التي عبر فيها هي الشعر، فخصه بقصيدة وصفها في جزء خاص منها شغل ثمانية أبيات، ختم بها قصيدته، وسَمَتُها بمقطع الفداء، وأقصد بذلك؛ الوسيلة الشعرية التي افتدى بها نفسه من قبضة الممدوح، حتى رضي بها عنه. لذلك نجـد أنّ مـن الطبيعـي أن يصف هذه القصيدة بكل وصف لائق جميل؛ لأنها جاءت بعد عفو، لتناسب هذا الكرم الأصيل المقدم من الممدوح.

فهي مثقفة القوافي، جهد الشاعر في كتابتها والتفكير فيها مدة طويلة إلى أن أخرجها بأجمل صورة للممدوح نتيجة النعماء التي أسبغها عليه، إذ عبّر عن هذا الكرم وهذا العفو بـ (سوابغ النعماء) التي هي إشارة تُضاف إلى الإشارات السابقة لتعبر عن عفو الممدوح الذي لم يجحده الشاعر (غير كنود)، بل اعترف به وبجله من خلال هذه القصيدة التـي ثقفهـا خيـر تثقيف، حتى بدت (حذّاء) أي سائرة في الناس ببطء أو خفيفة السير. ويبدو هذا الأمـر فـي ظاهره معضلة لكن سرعان ما تتكشف إيجابيته حين يقول:

حَـذّاءُ تمـلأُ كـلَّ أُذنٍ حـكـمـةً وبـلاغـةً وتُـدِرُّ كـلَّ وريـدِ

ومن هنا يكمن السبب في خفة سيرورتها بعاملين، أولهما: الحكم الكثيرة المبثوثة فيها مما تعلمه الناس من الممدوح، ومما تعلمه الشاعر أيضًا. وثانيهما: البلاغة أو القدرة البلاغية للشاعر في صياغة هذه القصيدة. فهذه الأمور مجتمعة تجعل القارئ لهذه القصيدة يتوقف عند جوانبها جميعها، مما يستغرق وقتًا طويلاً في سيرورتها.

ومما ينبغي التوقف عنده في هذا البيت كلمة: "تُدِرُّ" التي ترتبط في الواقع بالأمومة أي الحليب الذي يشكل عنصر الحياة للمولود . فإذا كانت هذه الكلمة ترتبط بالوريد علـى أنهـا

عنصر إدرار للدم فيه مما يؤمن له الحياة، فإنها في هذا البيت تشير إلى أن هذه القصيدة هي مصدر حياة للشاعر بنيله العفو.

ومما يميز هذه القصيدة – حسب الشاعر – أنه أخلص فيها للممدوح أيّما إخلاص، فلم يكن فيها مرائيا كما عهدنا من شعراء المديح؛ ذلك أنها جاءت بعد فعل عظيم جليل، فوّت فيه الممدوح على الحاسدين فرصة الحيلولة بينهما، لذلك شبهها بأنها:

كالطَّعنةِ النَّجلاءِ من يدِ ثائرٍ بأخيهِ أو كالضَّرْبةِ الأخدود

فقد استوحى الشاعر هذه الصورة التشبيهية في تصوير قصيدته، ليبين أثرها ووقعها في نفوس الحاسدين؛ إذ بدت طعنة مصمية مميتة أحبطت مخططاتهم وأجهضت مساعيهم. وقد بالغ في وصف أثرها حين خصَّ هذه الطعنة بأنها "من يد ثائرٍ بأخيه" مما يجعل سورة الغضب أشد فتكا.

ولم يكتفِ الشاعر بتصوير أثر هذه القصيدة على الحاسدين، بل شرع بوصف ألفاظها ومعانيها وزخارفها البديعية والبيانية من خلال قوله:

كالدُّرِّ والمُرجانِ ألَّفَ نظمُهُ بالشَّذرِ في عُنُقِ الفتاةِ الرُّودِ
كشقيقةِ البُردِ المُنمنمِ وشيُهُ في أرضِ مُهرةَ أو بلادِ تَزيدِ

فقد حشد طاقاته الفنية والإبداعية في تشكيل هذه الصور، إذ بدت ألفاظ القصيدة ومعانيها متآلفة كالدر والمرجان اللذين أُلِّف بينهما بالذهب المنثور على عنق الفتاة الجميلة، وزاد على ذلك بأن صور زخارفها بالثوب الحريري المنمق بصنوف الحلي.

إنّ قصيدة تتميز بهذه الصفات جديرة بأن تنال وصاحبها قدرًا كبيرًا عند الممدوح، وتتوج بالبُشرى التي سعى إليها الشاعر. فقد وظف الباء التي تفيد السببية (يعطي بها البُشرى الكريمُ). وقد عمد إلى تقنية التقديم والتأخير، فأخّر الفاعل وقدّم المفعول، لأنّ غايته الأولى

التي نظم القصيدة من أجلها هي البُشرى بالعفو، فعُنِيَ ببيان أثر هذه البُشرى ووقعها في نفسه وفرحه بها. فصورها ببشرى الرجل أبي البنات ذي الغنى بالولد بعد طول انتظـار، وبهـذا تُصبح نفس الشاعر منتشية يملؤها الفرح بعد أن سادها الأسى في بداية القصيدة، وهذا ما كان يطمح إليه.

فالقصيدة تقوم على التضاد الشعوري، لكنه التضاد المؤدي إلى التكامـل؛ إذ بـدأت نفسه حزينة برحيل المحبوبة، ثم حاول أن يدخل فيها الفأل برحيله عن ديارها إلى الممـدوح، لكنّ هذا الشعور عاد إلى الانكسار والانحدار حين عمّ نفسه الخوف مما قُرِفَ به، لكن سرعان ما تحولت هذه المشاعر إلى الفرح بالبشارة. وبهذا بدت القصيدة رُقيَةً دفعت عنه عـين كـل حاسد وبطش كل متربص.

تلقي قصيدة الربيع للبحتري:

عبد القادر الرباعي:

أسلفنا أنّ الرباعي تعرض لدراسة قصيدة البحتري إلى جانب قصيدة أبي تمام، متخذًا من طاقة اللغة وأبعادها وتشكيلاتها نواة تتجمع فيها الأبعاد الشعورية والفكرية للشاعر، ومنطلقًا للكشف عن الترابطات الدلالية والأسلوبية والرمزية بُغية الوصول إلى المعنى الكامن في النص، وبهذا فإنه يسير على النهج ذاته الذي اتبعه في قراءته لقصيدة الربيع لأبي تمام، خاصة أنّ اللغة هي المعين الذي يحتضن أبعاد التجربة الشعرية وامتداداتها.

ومن الجدير بالذكر أنّ الرباعي تجاوز الترتيب الزمني للشاعرين وللقصيدتين في آنٍ واحد حينما قدّم دراسته لقصيدة البحتري على قصيدة أبي تمام، فأبدى قصدية من وراء ذلك كشف عنها في مستهل دراسته لقصيدة أبي تمام، فيقول: " لقد تعمدت أن أؤخر قراءتي لقصيدة أبي تمام على الرغم من أنها سابقة للبحتري، كي أتخلص من تأثير الفرضية التاريخية التي كان من الممكن أن تسوقني- لو أخذت بها- إلى الاستغراق في مسألة تأثير السابق في اللاحق، وأن تبعدني عن النظرة الفاحصة لخصوصية تكامل الشعرية في النص- القصيدة، وتعمق العلاقات والترابطات بتوافقاتها وتعارضاتها بين الجزء والكل، أو وحدات البناء التي تؤلف بين إيقاع الصوت ونغمات النفس" [1].

وبهذا فإنّه يتخطى كل المقولات التي تنص على تأثير الأستاذ في التلميذ للوصول إلى حكم صائب بشأن شاعرية البحتري، متخطيًا الآراء التقليدية للنقاد التي تعيد شاعرية البحتري إلى التقليد.

([1]) عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص115.

وتحقيقًا لذلك، فإنه يتخطى المسميات التقليدية للمقاطع الشعرية في قصيدتي أبي تمام والبحتري إلى مسميات جديدة منبثقة عن مضمون النص، إذ استعاض عن المقدمة الغزلية في قصيدة البحتري بمقطع الهجرة، وعن المديح بمقطع التكوين، وعن وصف الربيع بمقطع التوحد، مما يضمن التآلف والتوحد في التجربة الشعرية [1].

فقد بسط في القصيدة صورة الفريق المستقل ذي الغايات النبيلة الذي هاجر عن المجتمع بُغية توحيد الصفوف وتنظيم الذات لإصلاح ما فسد من أمر المجتمع، فاحتاج هذا العمل قائدًا فذًّا تتوافر فيه صفات القيادة الحصيفة لتوحيد ذلك الفريق غاية وفعلاً وحبًا واتفاقا، فكان هيثم الغنوي الذي تحقق التوحيد على يديه من خلال صورة الربيع الذي يفيض بحيوية الوجود والإحساس بجمال الحياة.

فالمقطع الأول " قائم على أساس نفسي هو الصراع الداخلي بين الحلم والواقع، أو الهجرة من جحيم الواقع إلى جنة الأحلام "[2]. وقد لجأ من أجل إثبات ذلك إلى التعامل مع الألفاظ، وأساليب القول المتنوعة، باحثا عما يستتر خلفها من مضامين عميقة. فتوقف على سبيل المثال لا الحصر في بيت المطلع عند كلمة (الصبا)، وتوقف أيضا عند أسلوب الاستفهام (أكان). فرأى أن هذه الكلمة –أي الصبا– لا تبتعد في معناها الباطني كثيرا عن المعنى العميق. ولما كانت الكلمة تكتسب معناها من السياق الذي توجد فيه، فإنها تشير إلى قوة الدولة العربية الإسلامية العباسية التي باتت خيالا يمر في ذاكرة الشاعر مرور الكرام عبر الفعل الناقص المسبوق بالاستفهام (أكان). وبهذا أصبحت القوة محض خيال وحلم يتعلق به في لحظة معينة ويتمنى عودته. ويفسر الرباعي هذا الشعور معتمدا على الخلفية التاريخية التي

([1]) انظر، الرباعي، جماليات المعنى الشعري ، ص50.

([2]) المرجع نفسه ، ص51.

ترى أن المنتصر كان وراء المؤامرة التي حيكت لقتل أبيه المتوكل، مما جعل البحتري يرى أن مدًّا جارفا من انهيار القيم، وطغيان النزعة النفعية قد سيطر على الأمة، فقاد النظام والدولة إلى الانهيار[1]. ومن هنا تشبث البحتري بالخيال الذي أعاده إلى حالة ازدهار الدولة وعنفوانها، دون أن ينفصل عن واقعه المعيش.

فإذا كان قد انفصل في الأبيات الأولى من هذا المقطع روحا عن مجتمعه، فإنه في الأبيات منذ الخامس يعلن عن انفصاله جسدا أيضا، والتحاقه بالفريق المستقل الذي ينفصل عن المجتمع السقيم ليتوحد وأهدافه وغاياته في إنقاذ المجتمع من تيهه وضياعه. كيف لا وهو يرسم لهذا الفريق من الصفات ما يسد النقص الذي يسود مجتمعه، فهو ينضوي تحت راية الفريق. ولعل هذه الكلمة: "الفريق" قد استهوت الرباعي واستوقفته في مدلولاتها، لا سيما أنها توحي بوحدة الهدف، والعمل المشترك. [2] لكن هذه الكلمة لم تكن وحدها التي استوقفته، بل كلمة (قصد) أيضا، فيرى أن هذه الكلمة تشكيل آخر لأحرف كلمة (صدق)، فهما يجتمعان على معنى النية القصد الصادق [3]. ولعل هذه العناية من الرباعي بتتبع كل صغيرة وكبيرة في هذه القصيدة والقصيدة السابقة نابعة من إحساسه بقيمة اللغة –لفظا ومعنى– التي يشكلها الشاعر، لا سيما أنها لغة نابعة من إحساس مسيطر على الشاعر، وعبء ينوء بحمله في صدره؛ لذلك تبدو كل كلمة رسالة مضمنة ومشحونة بالأحاسيس والأفكار التي تجول في نفسه وفكره، تعضد زميلاتها بتفاعلها لتحقيق الغاية المنشودة.

ولا يقتصر هذا على إطار الكلمات وحدها، بل يتجاوزه إلى نطاق الحرف والتضعيف. فهي تحمل رسالة أيضا كما تحمل الكلمات، فيقول: " ولعل تكرار الشدات من ناحية، وأحرف

([1]) انظر، الرباعي، جماليات المعنى الشعري ، ص52–53.
([2]) انظر، المرجع نفسه ، ص58–59.
([3]) انظر، المرجع نفسه، ص59.

الإطلاق من ناحية ثانية، يوحي بضغط الشعور وشدته في جانب من الذات، ومحاولة التغلب من هذا الضغط بإطلاق النفس في جانب آخر منها، وقد يمتد هذا الإيحاء إلى منطقة أبعد من هذا المعنى، تجعل منه تصويرا للجهد الشاق الذي كلف الشاعر به نفسه وحث فريقه عليه (دلالة الشدات) من أجل تحقيق ذلك الحلم الذي ستنطلق معه آماله (دلالة أحرف الإطلاق)؛ فالشدة في العمل مقدمة النجاح الموعود "[1].

ولما كان هذا الفريق المتحدث عنه يحتاج إلى قيادة حكيمة حصيفة توحد الهدف وتستجلي القيم، كان لا بد من قائد يتمتع بهذه الصفات، فكان هيثم الغنوي. ومن هنا جاء التركيز على صفاته في المقطع الثاني، ولعل أهم ما شُغِل به هذا المقطع من صفات هي بث الخير في الناس، وتدمير الشر قبل أن يستفحل أذاه، هذا فضلا عن صفاته الأخرى، كتقويم الرأي والعزم.[2]

ولعل الرباعي لا يتحدث عن هذه الصفات على أنها صفات عامة يستنتجها، بل يرفقها بالأدلة النصية؛ فصفة الخير مثلا " تتجلى من خلال صورة الغيث التي رسمها في البيتين العاشر والحادي عشر وقارن بين نفع أمطاره وفائدة أفعال هيثم للناس ملبسا هذه الأفعال ثوب الكمال الذي لا يجاريه فضل ذلك الغيث ".[3]

وأبرز ذكاء البحتري حين ربط بين هجرة هيثم الغنوي وهجرة الرسول الكريم _صلى الله عليه وسلم–إذ انتهج الرسول خطة حقق بها وحدة بين أفراد المجتمع بعد طول الفرقة والخصام، وكذلك الغنوي؛ إذ وحد بين فروع نزار وتغلب المتخاصمين. وكأنه يومئ بذلك إلى أن أسباب صلاح الحاضر تكون بالعودة إلى أسباب صلاح الماضي، فالمجتمع العباسي لا

([1]) الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ، ص63.

([2]) انظر، المرجع نفسه ص68–70.

([3]) المرجع نفسه ، ص69.

يعاني من ضعف في قوته، لكنه يعاني من ضعف في قيمه وأخلاقه.(1) ومن هنا جاء التركيز على القاعدة الأخلاقية للغنوي مجليا لها في صورتين استعاريتين، هما: " استعززت دُرَّ خلائقٍ" و "ملأنَ فجاجَ الأرضِ بؤسا وأنعُما". فالأولى منهما تجاوزت الحديث عن أخلاق هيثم إلى إكسابه هذه الأخلاق للناس من خلال صيغة الطلب (استعززت)، ثم إن كلمة (دُرَّ) المرتبطة بالحياة جاءت مرتبطة بالأخلاق على ما تحمله من خير أصيل فيها. أما الصورة الثانية، فنقل من خلالها الصفات إلى تجسيد واقع عملي يؤثر في مسار الأمة، وهذا أقصى ما تنشده. (2)

وبالوصول إلى المقطع الأخير "مقطع التوحد"، نجد أن التوحد والتآلف أصبح يُرى من خلال الإحساس بجمال الحياة وحيويتها عبر الحديث عن مجموعة من الصور التي يضمها الربيع؛ لأنها من متعلقاته، لذلك فإن الرباعي يتوقف عند خمس صور محورية، منبثقة من رحم الطبيعة، ومعبرة في ذات الوقت عن المغزى الذي يرمي إليه الشاعر. ولما كان الرباعي في دراسته يحاول التوفيق، وتحقيق الترابط بين أجزاء القصيدة بصورها وكلماتها وحروفها، ويدرك تمام الإدراك تعالقاتها المعنوية مع المقاطع الأخرى، فإن الباحث سيتوقف عند صورة الربيع التي تطرق إليها الرباعي في قول البحتري:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا ... من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فدرسها على أنها صورة تشخيصية تجمع بين دفتيها صورة بصرية، وأخرى سمعية، فحركية. ولعل هذا التنوع الصوري قد أوحى للرباعي بالفرحة الكبرى التي تعم المجتمع بقدوم

(1) انظر، الرباعي، جماليات المعنى الشعري ، ص71-75.

(2) المرجع نفسه ، ص75-76.

الربيع[1]. ومن أجل تخطي هذا الواقع، ولتوضيح الشيء بالشيء بــداعي التــرابط فإنــه–أي الرباعي– يقرن الربيع إلى الصبا الوارد في مطلع القصيدة، فيجد في اجتماعهما تآلفا وتخالفا في آنٍ واحد. أما تآلفهما، فيتمثل في أنهما " يشعران بتوحــد الماضـــي (الــصبا) بالحاضــر (الربيع) أو الحلم بالواقع "[2]. أما الاختلاف بينهما، فيكمن في أنهما كانا حلما في بادئ الأمر، أحدهما في الماضي الذي ذهب والآخر في المستقبل الذي لم يأتِ بعد. وهذا ما دفع الــشاعر لأن يسعى جاهدا لتحقيق هذا الحلم باستعادة قوة الدولة الماضية في المستقبل المنتظر، وهذا ما حققه على يد الغنوي ليصبح الحلم حقيقة [3].

وإذا كانت قصيدة أبي تمام قد جاءت موزعة على ثمان دوائر وزنية، فــإن قــصيدة البحتري جاءت موزعة على أربع دوائر وزنية، فضلا عن أنها جاءت على بحر مختلف عن ذلك التي نُظمت عليه قصيدة أبي تمام؛ إذ جاءت على البحر الطويل. ولاحظ الرباعي أن هذه الدوائر الوزنية جاءت موزعة على مقاطع القصيدة جميعها مع التفاوت بينها. ورد ذلك إلى " أن أفكاره المشحونة بالانفعال العميق كانت وراء رسم الصور، واقتران الألفاظ، وتنوع أشكال التركيب، أو ما يُسمى بالتشكيل المكاني للمعنى الشعري...وأنها كانــت أيــضا وراء تنــوع الدوائر الوزنية "[4].وهذا بحد ذاته ؛ أي الانفعال بالأفكار، يؤدي إلى حالة من عدم الاستقرار في توزيع هذه الدوائر. إذ لم تتشابه دائرة مع أخرى أو تتقارب في مقاطع القصيدة، وخاصة الأول والثاني منها. أما المقطع الأخير فمال إلى نوع من الاستقرار، مما انعكس على الدوائر الوزنية فيه؛ إذ نجد الدائرتين الثانية والثالثة تتساويان وتزيدان على الــدائرة الأولـــى

([1]) انظر، المرجع نفسه ، ص78.

([2]) الرباعي، جماليات المعنى الشعري ، ص78.

([3]) انظر، المرجع نفسه ، ص78–79.

([4]) المرجع نفسه ، ص90.

والرابعة في الاستخدام مرة واحدة فقط، وقد فسر الرباعي ذلك بأنه " انعكاس لتوافق المشاعر التي غلبت على نفسية الشاعر في هذا المقطع "[1].

وبهذا يكون البحتري شاعرًا مبدعًا لا مقلدًا، إذ يستطيع تشكيل رؤياه الشعرية بالاعتماد على الذات، والربط بين الانفعال والفكر واللغة، لتبدو اللغة مشحونة بالرموز، ومشبعة بالأفكار الموحية والمعبرة عن الغرض الشعري، أو القصد الكامن في نفس الشاعر.

أما قصيدة البحتري الهمزية التي اختارها الباحث نموذجا للتحليل، فإن الأسباب التي تقف وراء اختياره لها، هي: أن البحتري تعرض فيها لمدح شخصية كان لها أثرها البارز في التاريخ العباسي، وهي شخصية محمد بن يوسف الثغري، وليس أدل على أهميتها من لقبها. فضلا عن أن هذا النص يتجاوز الخاص إلى العام؛ فهو لا ينهض بتجلية قضية فردية بل جماعية؛ أي أنه لا يهم بمدح الثغري لذاته، بل لأنه شكل محورا رئيسيا في تغيير أحوال المجتمع في ذلك الوقت. ويُضاف إلى هذه الأسباب، أن هذه القصيدة تظهر تميز البحتري الفني، وتكشف بوضوح عن شاعريته الفذة. ويمكن أن تُؤخذ كدليل ننافح به عن تقليديته التي اتُّهم بها من معظم النقاد. ويتجلى السبب الأخير في أن هذه القصيدة من القصائد ذات المقاطع المتعددة التي تسمح بإبراز العديد من مفاهيم نظرية التلقي بالاعتماد على تعدد المقاطع والطاقة اللغوية للشاعر.

النص: [2]

مقطع النسيب:

زَعَمَ الغُرَابُ مُنَبِّئُ الأنْبَاءِ، أنّ الأحِبّةَ آذَنُوا بِتَنَاءِ

([1]) المرجع نفسه ، ص91.
([2]) البحتري، الديوان، ج1، ص5.

فاثلجْ بِبَرْدِ الدّمعِ صَــدراً وَاغــراً، وَجوانحــاً مَــسْجُورَةَ الرّمْــضَاءِ[1]

لا تَأمُرَنّي بــالعَزَاءِ، وَقَــدْ تَــرَى أثَرَ الخَلِــيطِ، ولاتَ حِــينَ عَــزَاءِ

قَصرَ الفِرَاقُ عن السّلُوّ عَزِيمَتــي، وَأطَالَ في تِلْــكَ الرّســومِ بُكــائي

زِدْني اشْــتِياقاً بالمُــدامِ، وَغَنّنــي، أعْــززْ عَلــيّ بِفُرْقَــةِ القُرَنَــاءِ

فَلَعَلّني ألْقَــى الــرّدى، فَيُرِيحُنــي، عمّا قَلِيــلٍ، مــنْ جَــوى البُرَحــاءِ

مقطع وصف الربيع:

أخَــذَتْ ظُهُــورُ الــصّالِحِيّةِ زِينَــةً عَجَبــاً مِــنَ الــصّفْرَاءِ والحَمْــرَاء

نَــسَجَ الرّبِيــعُ لِرَبْعِهــا دِيبَاجَــةً، مِــنْ جَــوْهَرِ الأنْــوَارِ بــالأنْوَاءِ

بَكَتِ الــسّماءُ بِهــا رَذَاذَ دُمُوعِهــا، فَغَــدَتْ تَبَــسَّمُ عــن نُجُــومِ سَــمَاءِ

في حُــــلّةٍ خَضْرَاءَ نَمْنَمَ وَشْــيَها حَــوْكُ الرّبِيــعِ، وَحُلَّــةٍ صَــفْرَاءِ

مقطع وصف الخمرة:

فاشْرَبْ على زَهرِ الرّياضِ يَــشوبُهُ زَهْــرُ الخُــدودِ، وَزَهــرَةُ الــصّهباءِ

مِنْ قَهْوَةٍ تُنْسي الهُومَ وَتبعَــثُ الــ ــشّوْقَ الّذي قدْ ضَــلّ فــي الأحْــشَاءِ

يُخْفــي الزّجاجَــةَ لَوْنُهــا، فَكَأنّهَــا فــي الكَــفّ قائِمَــةً بغَيــرِ إنــاءِ

ولَهَــا نَــسيمٌ كالرّيــاضِ، تنَفّــسَتْ فــي أوْجُــهِ الأرْوَاحِ وَالأنْــداءِ

وَفَوَاقِــعٌ مِثْــلُ الــدّموعِ، تَــرَدّدَتْ في صَــحْنِ خَــدّ الكاعِــبِ الحــسْناءَ

يَــسْقِيكَها رَشَــأٌ يَكــادُ يرُدّهَــا سَــكرَى بِفَتْــرَةِ مُقْلَــةٍ حَــوْرَاءِ

يَسْعَى بها، وَبِمثلِهــا مِــنْ طَرْفِــهِ، عَــوْداً وَإبْــداءً علــى النُّــدَماءِ

(1)الرمضاء: شدة الحَر.

مقطع المديح :

مَــــا للجَزِيـــــرَةِ وَالـــــشَّآمِ تَبَــــدّلا، ... بَك يا ابــنَ يوســفَ، ظُلْمـــةً بيــضَاءِ
نضب الفُرَاتُ، وكان بحْــراً زاخِــراً، ... وَاسْـــودّ وَجْـــهُ الرَّقّـــةِ البَيْــضَاءِ
وَلَقَــدْ تُــرَى بـــأبي سَــعِيدٍ مَـــرّةً ... مُلْقَـــى الرّحـــالِ، وَمَوْسِـــمَ الـــشّعَرَاءِ
إذْ قَيْظُهـــا مِثْـــلُ الرّبيـــعِ، ولَيْلُهـــا ... مِثْـــلُ النّهـــارِ، يُخَـــالُ رَأدَ ضَـــحاءِ
رَحَـــل الأميـــرُ مُحمّـــدٌ، فَتَرَحّلَـــتْ ... عَنهّـــا غَـــضَارَةُ هَـــذِهِ النّعْمَـــاءِ
وَالدّهْرُ ذُو دُولٍ، تَنَقَّــلُ فــي الــوَرَى ... أيّـــــــامُهُنّ تَنَقُّـــــــلَ الأفْيَـــــــاءِ

صفات الممدوح وأفعاله:

إنّ الأمِيـــرَ مُحَمّـــداً لمُهَـــذَّبُ الْـــــ ... ــــــأفْعَالِ فـــي الـــسّرّاءِ والـــضّرّاءِ
مَلِــكٌ، إذا غــشِيَ الــسّيوفَ بوَجْهِــهِ، ... غَــشِيَ الحِمـــامَ بِـــأنْفُسِ الأعْـــدَاءِ
قَـــسَمَتْ يَـــداهُ بِبَأسِـــهِ وَسَـــمَاحِهِ ... فـــي النّـــاسِ، قِـــسْمَيْ: شِـــدّةٍ وَرَخَـــاءِ
مُلِئَتْ قُلــوبُ العَــالَمِينَ بفِعْلِــهِ الْـــــ ... ــــمَحْمودِ مِـــنْ خَـــوْفٍ لَـــهُ وَرَجَـــاءِ
أغْنَـــى جماعَـــةَ طَـــيّءٍ عمّـــا ابْتَنَـــتْ ... آباؤهَـــــا القُـــــدَمَاءُ لِلأبْنَـــــاءِ
فَإذا هُــمُ افْتَخَــرُوا بِــهِ لَــمْ يبَجحــوا ... بقَـــديمِ مَـــا ورثُـــوا مِـــنَ العَلْيَـــاءِ(1)
صَعِدُوا جِبــالاً مِــنْ عُــلاكَ، كأنّهــا ... هَــضَبَاتُ قُــدْسَ، وَيَــذْبُلٍ، وَحِــرَاءِ(2)
واستمطروُا في المحْلِ منكَ خَلائقاً، ... أصْـــفَى وَأعْـــذَبَ مِـــنْ زُلالِ المـــاءِ
وَضَـــمِنْتَ ثَـــأرَ مُحَمّـــدٍ لهُـــمُ عَلَـــى ... كَلَـــبِ العِـــدَى، وَتَخَـــاذُلِ الأحْيَـــاءِ

(1)لم يبجحوا: أي لم يفرحوا.

(2) يذبل: جبل بنجد في طريقها حراء: جبل من جبال مكة.

ما انْفَكَّ سَيْفُكَ غادِياً، أوْ رائِحاً … في حَصْدِ هامَاتٍ، وَسَفْكِ دماءِ

حَتّى كفيتَهُمُ الذي استكْفَوْكَ مِنْ … أمْرِ العِدَى، وَوَفَيْتَ أيّ وَفاءِ

ما زِلْتَ تَقْرَعُ بابَ بابَكَ بالقَنَا، … وَتَزُورُهُ في غَارَةٍ شَعْوَاءِ

حَتّى أخَذْتَ بنصْلِ سَيْفكَ عَنوَةً، … مِنْهُ الّذي أعْيا عَلى الخلفاءِ

أخْلَيْتَ مِنْهُ البَذَّ، وَهيَ قَرَارُهُ، … وَنَصَبْتَهُ عَلَماً بِسامِرَاءِ

لمْ يُبْقِ منهُ خَوْفُ بَأسِكَ مَطْعَماً … للطّيْرِ في عَوْدٍ، وَلا إبْدَاءِ

فَتَرَاهُ مُطَّرِداً عَلى أعْوَادِهِ، … مِثْلَ اطّرَادِ كَواكبِ الجَوْزَاءِ

مُسْتَشْرِفاً للشمسِ، مُنْتَصِباً لهَا، … في أُخْرَيَاتِ الجِذْعِ كالحِرْبَاءِ

وَوَصَلْتَ أرْضَ الرّومِ وَصْلَ كُثَيّرٍ … أطْلالَ عَزّةَ، في لِوَى تَيْمَاءِ

في كُلّ يَوْمٍ قَدْ نَتَجْتَ مَنِيّةً … لِحُماتِها، مِنْ حَرْبِكَ العُشَرَاءِ

سَهّلْتَ منها وَعْرَ كُلّ حُزُونَةٍ، … وَمَلأتَ مِنْها عَرْضَ كلّ فَضَاءِ

بالخَيلِ تحمِلُ كلَّ أشْعثَ دارِعٍ، … وَتُوَاصِلُ الإدْلاجَ بالإسْرَاءِ

وَعَصَائِبٍ يَتَهافتُونَ، إذا ارْتَمَى … بهِمُ الوَغَى في غَمْرَةِ الهَيْجاءِ

مِثْلَ اليَرَاعِ بَدَتْ لَهُ نارٌ … وقد لَفّتْهُ ظُلْمَةُ لَيْلَةٍ لَيْلاءِ

يَمْشُونَ في زَعَفٍ، كأنّ مُتونَها، … في كُلّ مَعْرَكَةٍ، مُتونُ نِهاءِ(1)

بِيضٌ تَسيلُ، على الكُماةِ، فُضُولُها … سَيْلَ السّرَابِ بِقَفْرَةٍ بيْداءِ

فإذا الأسِنّةُ خَالَطَتْهَا خِلْتَها … فيهَا خَيَالَ كَوَاكبٍ في ماءِ

أبْنَاءُ مَوْتٍ يَطْرَحونَ نُفوسَهُمْ … تحْتَ المَنَايَا، كُلَّ يَوْمِ لِقَاءِ

في عارِضٍ يَدِقُ الرّدَى ألْهَبْتَهُ … بِصَوَاعِقِ العَزَمَاتِ وَالآرَاءِ

(1) زَعف: جمع زعفة، وهي الدرع اللينة الواسعة المحكمة. نهاء: جمع نِهى، وهي الغدير أو شبهه.

أشلى علـــى منويِـــلَ أطـــرَافَ القنـــا، فنجـــــا عتيـــــقَ عتيقَـــــةٍ جَـــــرْداءِ
ولَـــــوَ أنّـــــهُ أبْطَـــا لَهُـــنّ، هُنيهّـــةً، لَـــصَدَرْنَ عنْـــهُ، وَهُـــنّ غَيـــرُ ظِمـــاءِ
فَلَـــــئِنْ تَبقَـــــاهُ القَـــــضَاءُ لوَقْتِـــــهِ فَلَقَـــــدْ عَمَمْـــــتَ جُنــــــودَهُ بِفَنـــــاءِ
أثْكَلْتَـــــــهُ أشْـــــــياعَهُ، وَتَرَكْتَـــــــهُ لِلْمـــــوْتِ مُرْتَقِبـــــاً صَـــــباحَ مَـــــسَاءِ
حَتّـــى لَـــوِ ارْتَـــشَفَ الحديـــدَ، أذابَـــهُ بالْوَقْـــــدِ مِـــــنْ أنْفاسِـــــهِ الـــــصُّعَدَاءِ

الدراسة:

أنشأ البحتري هذه القصيدة في مدح محمد بن يوسف الثغري الذي لقب بذلك لقـضائه الجزء الأكبر من حياته في الثغور يقارع بابك الخرميّ، فأُعجب بانتصاراته وجهوده في خدمة الدولة الإسلامية، وتوسيع رقعتها، لذلك مدحه في عدة قصائد، ومنهـا هـذه القـصيدة ذات اللوحات أو المقاطع المتعددة من نسيب(1–6) ووصف ربيع(7–10) وخمر(11–17) فمديح (18–56). وينبغي التنبه إلى أنه سيتم الجمع بين مشهدي الربيع والخمرة لارتباطهما معا.

1. <u>مقطع النسيب:</u>

استهل الشاعر قصيدته بمقطع نسبي شغل ستة أبيات منها، بدا فيه حزينًا يائسًا لحلول البين الذي ارتبط بصورة الغراب في الثقافة العربية منذ القدم، حتـى بـدا البـين والغـراب مقترنان، حيثما ذُكِرَ أحدهما حلَّ الآخر، لذلك أسند هذه الأخبار والمزاعم بتنائي الأحبة إلـى الغراب بقوله:

زَعَـــمَ الغُـــرَابُ مُنَبّـــىءُ الأنْبَـــاءِ أنّ الأحِبّـــــةَ آذَنُـــــوا بِتَنَـــــاءِ

فالغراب مقترن في الشعر العربي بالبين، فهو نذيره، حتى قال العرب: "غراب البين"، وربما يعود ذلك إلى لونه الأسود الذي يرتبط عند العرب بالأسى والحزن، خاصة أنّ العـرب

كانوا يتطيرون عند خروجهم من بيوتهم لحاجة ما. وقد بقيت هذه الرواسب عالقة في العقليـــة العربية حتى عصرنا الحديث، فحيثما ذُكِر اللون الأسود ذُكِر معه الحزن.

لقد آلمت هذه الأخبار قلب الشاعر حتى أصبح يتفطر حزنًا وألمًا، لا سيما أنه متعلــق بتلك المحبوبة، يعيشان في هناءة وود ووصال، لكن الأيام دولٌ تحول وتتغير، لذلك تغيــرت حاله من فرح وسرور إلى حزن وفراق، مما قلقل نفسيته، وجعل قلبه يحترق غيضًا وحزنًــا حتى بدا كالرمضاء في الأيام القائضة، حتى لم يعد يحتمل، لذلك حثّ نفسه على البكاء بتخفيف أثر هذه الصدمة وتخميدها " فاثلج ببرد الدمع صدرا واغرا " ، فنزول الدمع يعني بداية انفراج الهم.

فالبيت قائم على التضاد الواقع في الفعل (اثلج) الذي يدل على شدة البرودة، وكلمتـــي "مسجورة والرمضاء" اللتين تدلان على شدة الحرارة، فهو ليس طباق في الألفاظ بل بين فعل وآخر، أحدهما يؤدي إلى إخفاء الآخر والحلول مكانه، فالبرد والثلج يؤديان إلى طغيان البرودة التي تجدي نفعًا مع مشاعر الشاعر التي أصبحت كالرمضاء شديدة الحرارة.

ولعلّ الشاعر في مثل هذه الظروف يطلب التعزية والمواساة عن هــذا الألــم، لكــنّ البحتري لا ينشد العزاء، بل ينهى المخاطب عن حثه على العــزاء- لا تــأمرني بـــالعزاء- مستخدمًا لا الناهية، ذلك أنّ جرحه ما يزال حديثًا وعميقًا؛ لأن آثار المحبوبة ما تزال ظاهرة قريبة من ناظرَيه. فهي حديثة الرحيل لمَّا تختفِ من أمامه بعد، لذلك تبدو التعزية غير مناسبة في هذا الوقت؛ لأنّ الحدث جلل، وما زال حديثًا، مما يجعل تأثر الشاعر أكبر وأشد وأعمــق، وهذا ما يجعله يتعجب. فهو يلجأ إلى صيغة الأفعال المضارعة التي تشي بالاستمرارية فـــي الحدوث حتى نظمه لهذا البيت (لا تأمرني، وقد تُرى)، فآثار ارتحال المحبوبة ما تزال قائمة، فإذا كان الغراب قد زعم التنائي والبعد في زمن ماضٍ؛ (زعم الغراب، آذنـــوا بتنـــاء)، فـــإن

تحقيق هذا الفعل جاء تاليًا له في الزمن، إذ إنّ الفترة الزمنية الواقعة بين زعم الغراب والرحيل الحقيقي للمحبوبة لم يكن بعيدًا، ودلالة ذلك أنّ مظاهر هذا النبأ ظهرت مباشرة في الصدر المستعرّ بمرارة اللوعة، ومن ثم عدم قبول الشاعر للعزاء في الزمن الحاضر الذي غدا فيه البين ماثلاً.

لقد كان الفراق ذا أثر عميق في الشاعر لم يستطع معه السلوان والنسيان، فهو الفاعل فيه: (قصر الفراق عن السلوّ عزيمتي)؛ لذلك أخذ يتعلق بكل متعلقات المحبوبة ورسوم ديارها فتهيج نفسه بالبكاء. فما دام الإنسان دائم البكاء، فإن هذا يعني أنه دائم التذكر، وفيٌّ لا يستطيع السلوان. ولم يجد من طريقة تريحه من هذا العناء سوى المُدام (الخمرة) التي هي رمز التحرر والانطلاق، والابتعاد عن هذا الواقع المعيش: (زدني اشتياقًا بالمدام)، " فالراح تثار هنا معنى لا مادة، وذلك لأن الخمر في الشعر أخذت دلالات وإيحاءات لها قيم جمالية، لا تربط ضرورة بين إيحاءاتها والممارسة الفعلية لشربها، ومثل ذلك الطرب أو الغناء، فهو في الشعر ينتمي إلى الفن أكثر من انتمائه إلى الفعل " [1].

فمن المعروف أنّ الإنسان يلجأ أحيانًا إلى الخمرة كوسيلة للتغلب على الواقع والهموم والأحزان حين ينوء الإنسان بحملها، فكلما زادت هذه الهموم زاد الاشتياق إليها، وهذا ما يطلبه الشاعر من خليله (زدني). لكنّ الشاعر يطلب الاستزادة لغايتين أساسهما واحد هو التخلص من الواقع، الأولى؛ ينشد فيها تغيير هذه الأجواء المأساوية بأجواء غنائية احتفائية ينتصر فيها على كل هَمٍّ. والثانية؛ أنّ الشاعر يطلب الاستزادة من الخمر طلبًا للموت الذي يحقق له الراحة البدنية والنفسية؛ لأنّ فيه مفارقة للمحبوبة وآثارها التي تذكِّر الشاعر بها، إضافة إلى آلام الحب والجوى التي تضيء جوانحه نارًا.

([1]) الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص90.

ولعل إيراد الشاعر لهذه المقدمة النسيبية لم يكن عبثيا أو مجرد تقليد، بـل أوردهمـا لارتباط نفسي في داخله، وواقعي في القصيدة، يجليها المعنى العام لها. فالـشاعر فـي هـذا المقطع يشكو البين، وألم الحب وحرقته، وجميع هذه الحالات تـنم عـن نفـسية مـضطربة بالأحداث. وحين نقرأ القصيدة بعمومها، نجد أن الشاعر يبرز فيها بطولات محمد الثغري التي تنهض على إيجاد واقع بديل لهذا الواقع المأساوي الذي يسود الدولة العباسية في ذلك الوقـت بفعل هجمات الخرميين على البلاد وتهديدهم أمنها؛ لذلك فإن هذا الألم الذي يخيم علـى هـذا المقطع عامٌّ يخيم على نفسية كل عربي. وبذلك تغدو هذه المقدمة رمزية لا تفارق المعنى الذي ينشده الشاعر من هذه القصيدة.

2. مقطعا وصف الربيع والخمرة:

ولربّ سائل يقول: ما وجه العلاقة بين النسيب ومشهد وصف الطبيعة الذي استحضره الشاعر في اللوحة الثانية؟ حقيقة إنّ هذا المشهد يبدو للوهلة الأولى منفصلاً تمام الانفصال عن المشهد الأول، خاصة أنّ موضوعه الشكوى من البين، حيث يبدو الشاعر باكيًا متألمًـا، ثـم ينصرف إلى الخمرة التي تنسيه كل ذلك، وتريحه من هذا العناء، ثم انتقل مباشرة إلى وصف الربيع، مما يشكل فجوة أو فراغًا يكسر فيه توقع القارئ. فالمتفحص لهذه المـشاهد يجـد أنّ هناك خيطًا نفسيًا يشدها إلى بعضها، يشكل هذا الخيط محور الالتقاء بينها، إذ ليس من الشائع في قصائد المديح أن ينتقل الشاعر من اللوحة النسيبية إلى مشهد وصف الطبيعة، بل الـشائع أن ينتقل من النسيب إلى مشهد الرحلة، وهذا يشكل كسرًا لتوقع القارئ ضمن الإطار الشكلي للقصيدة، مما يدفعه إلى التفكير في رابطة جديدة بين الشكوى أو النسيب والربيع. ومثل هـذا التفكير يخلق عند القارئ انفعالاً أكثر بالنص، " فكلما واجه القارئ تصادمات وتعارضات مع موقفه ووعيه وذوقه، فإنّ ذلك يخلق لديه إمكانية الانفعال بالنص، وهذا انفعال كفيـل بخلـق

الحس الجمالي لدى القارئ، وهذا الحس الجمالي هو نتاج التأثير الذي يمارس على القـارئ، ولذلك يستطيع اللامتوقع أو التوقع الخائب أن يشكل لذة التقبل لدى القارئ، وهي لذة تقوده إلى ملازمة النص ومعايشته ومحاولة استبطانه بشكل موحٍ ومؤثر " [1].

فالشاعر في بداية المقطوعة الأولى يرفض التعزية وأي محاولة تثنيه عن الألم ونسيان المحبوبة، لكنه سرعان ما انصرف في ختام هذا المشهد إلى الوسائل التي تجعله ينصرف عن هذا الألم، فكانت الخمرة ؛ لذا طلب الاستزادة منها. وما دام الشاعر يطلب البديل، فإنه يستعيض عن هذا الواقع المأساوي بواقع جديد مشرق، تتغير فيه نفسيته ليسودها الفرح بدلاً من الحزن، فكان هذا الواقع هو صورة الربيع الذي تنتشي معه النفوس، وتبث فيه الحياة في موجودات هذا الكون .

ومن هنا نستطيع أن نملأ هذا الفراغ الكامن في الانفصال بين المشهدين، ليبدو دور اللوحة النسيبية لا مجرد استهلال للقصيدة، بل جزء لا يتجزأ من مكنونها، لا يستقر النص من دونه، بل يخلق أفقًا واسعًا عند القارئ يكون فيه مشاركًا في العملية الإبداعية من خلال الكشف عن هذه الروابط التي لا يفصح عنها بشكل مباشر حسب نظرية التلقي. " فالنص نصان: نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قارئ منتظر " [2]، وهذا ما لا يفصح عنه النص مباشرة، فأفصح عنه القارئ.

ومن هنا نجد الشاعر يرسم لوحة ربيعية جميلة يبدع فيها أجمل إبداع من خلال هذا التشكيل اللوني والصوري الذي يشيعهما فيها؛ حيث يستهل هذا المشهد بقوله: "أخذت ظهور الصالحية زينةً " ,فالزينة المعبّر عنها في هذا البيت هي زينة مكتسبة من الربيع؛ أي أنّ واقع

([1]) موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2000، ص89.

([2]) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 1980، ص144.

هذه الأرض قبل الربيع يسوده الموت، لكنّ مجيء الربيع حوّل الأرض المـوات إلـى أرض تنبض بالحياة، تزدان بأجمل أصناف الحلي من نباتات وأزهار وورود مختلفة الألوان صفراء وحمراء، وهو ما يجعل النفوس منتشية مشرقة.

إنّ هذا التشكيل الطبيعي الجميل لم يكن عامًا، بل اقتصر على منطقـة معينـة هـي الصالحية التي ربما تكون هي ديار المحبوبة المرتحلة التي أعاد الشاعر تشكيلها من جديـد، خاصة أنّ حسّ التبدل والتغير والتحول كامن في نفسه وخاصة في هذه القصيدة، وملامح ذلك واضحة في الأبيات.

فظهور الصالحية تتزين بصنوف الأزهار، والربيع ينسج ديباجة، والسماء تبكي ثـم تبتسم كاشفة النجوم. وتشكل هذه الجمل علامات ودوال وإشارات للكشف عن المخبـوء فـي النص.

برزت في هذه المقطوعة النزعة التشخيصية، حيث بدا الربيع كالمرأة التي تنسج ثوبًا، لكنّ هذا الثوب لا يتكون من خيوط ، بل جوهره الأنوار والأنـواء؛ أي أنّ جـوهره النـور والضياء والإشراق، وهو ما تلتقي فيه صور السماء وهي تبكي لتخرج دموع الحزن، وتنفـذ لتتحول إلى الإشراق والابتسام وضياء النفس الذي يتشكل في صورة البساط العشبي الأخضر الذي حاكه الربيع، فنمنمه ووشاه بأصناف الأزهار والورود.

ويكتمل هذا المشهد الاحتفالي والعرس الكوني الذي يشكله الـشاعر بـالخمرة التـي تتناسب وتلك الطبيعة الغناء، مما يزيد النفس انتشاءً، وهو ما يجمع بـين عناصـر ثلاثـة، ويجعلها عنوانًا للسعادة، هي: زهر الرياض (الربيع)، وزهـر الخـدود (النـساء)، وزهـرة الصهباء (الخمرة). والأمر الجامع بينها؛ أنّ الشاعر استهل هذه القصيدة بالحديث عن المـرأة (زهر الخدود) التي هي عنصر سعادة في وجودها، وعنصر شقاء في ارتحالها، ثم أردف ذلك

بمشهد الطبيعة (زهر الرياض)، الذي يشكل الحياة ويثبط الألم، وختم هذه المشاهد بالخمرة (زهرة الصهباء)، التي تمتزج مع العنصرين السابقين لتشكل حياة مثالية هانئة مستقرة خالية من المنغصات، لا سيما أنّ الشاعر يَعنى من الخمرة بوظيفتها. فيقول:

من قهوةٍ تُنسي الهمومَ وتبعثُ الـ   شوقَ الذي قد ضلّ في الأحشاءِ

فالهموم تعتبر عنصرًا طارئًا على هذا الواقع المثالي الذي يشكله الشاعر، لذلك يسعى إلى تغييبه والقضاء عليه، ولا يكون ذلك إلا بإحدى اثنتين؛ أولهما حضور المرأة، وهذا ما لم يحصل ؛ لأنه يشكو بينها في المشهد الأول. وثانيهما الخمرة التي تُذهب العقل، فتجعل الإنسان يعيش في عالم اللاشعور الذي يتخطى فيه الحدود والحواجز وينتصر على الذات، وهذا ما يسعى إليه الشاعر ويعطيه الأفضلية "تُنسي الهموم".

وما دامت ذات قدرة على التغيير في الذات، فإنّه ينشد أيضًا بعث الشوق من جديد، ولكن بحالة جديدة، يذوب فيها الألم وما يعكر صفو المحب. ولعل الفعلين (تنسي وتبعث) يعتبران من العلامات الدالة على التغيير في هذا المشهد؛ ذلك أنّ النسيان يأتي بعد التذكر والضجر منه، وفيه تحويل من حالة إلى حالة، وكذلك البعث، ففيه تجديد وتغيير للمشاعر، وإن كانت نواتها وبذرتها الأصلية موجودة، لكنه تغير من الموت إلى الحياة والوجود.

فقد عُنيَ بوصف هذه الخمرة ابتداء من وظيفتها التي ذكرتها آنفًا، وانتهاء بلونها ورائحتها وصفاتها وساقيها الذي يقدمها للندماء، فجعلها مثالية في أوصافها؛ لأنه يريد لها أن تحمل القدرة على التغيير، وتخليص النفس من الكدر الذي يشوبها .

أما لونها، فإنه اختلط بلون الزجاجة حتى لم يَعُد يعرف، أهي في يد إنسان أم في زجاجة؟ وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على صفائها وشفافية لونها الذي اختلط بلون الزجاج. ويرافق هذا اللون الشفاف الرائحة العطرية التي تشبه نسيم الروض الذي يجلب معه

كل رائحة جميلة. أما صفاؤها الذي يظهر من خلال تلك الفقاعات التي تظهر على وجهها، فشكل لها الشاعر مشهدًا جماليًا من خلال تشبيهها بالدموع في صحن خد الفتاة الجميلة.

أما الساقي فقد خرج في بعض صفاته عمّا ألفناه عند الشعراء، فهو ليس كأي شاب ناعم جميل فقط، بل ذو قدرة على العبث بالخمر حتى يغير من خصائصها. فإذا كانت هي الفاعلة في الساقي والندماء، فقد أصبحت هي المفتونة السكرى من جمال عيون الساقي.

إنّ الخمرة هي الفاعلة في كل هذا المشهد فهي التي تخفي لون الزجاج لتكتسب الظهور والسيطرة، وهي التي تكتسب خاصية النسيم لتتنفس في أوجه الأرواح والأنداء. ولا يقتصر تأثيرها على ذلك بل يتعداه إلى السيطرة على النفوس والعقول التي تتغير لتكتسب الراحة بعد الجهد.

إن هذه الأجواء الاحتفائية التي خيمت على مشهدي وصف الربيع والخمرة التي تندمج مع هذا الجو البهيج، جاءت بعد الواقع المأساوي الذي خيم على المقطع الأول. وقد بينا في نهاية ذلك المقطع وجه الارتباط بين ذلك الواقع وأجواء ومضمون القصيدة. وبناء على ذلك فإن إيراد الشاعر لهذه المقاطع ذات الطقوس الاحتفائية لم تكن عبثية أيضا، بل إنها تندمج مع جو القصيدة. فقد أسلفنا أن إطارها الخاص هو إطار تحول وتغير في الواقع الذي تعانيه البلاد من خطر الخرميين. وبتتبع القصيدة في مشهدها المدحي، نجد أن الممدوح استطاع التغلب على قادة البابكيين والروم والثأر لمحمد الطوسي حين طردهم من البلاد واقتاد بابكا الخرمي أسيرا. وهذا كله يشي بنقطة التحول في واقع الحياة وواقع الدولة العباسية التي استبدلت بالشر خيرا، وبالأسى فرحا وسرورا. ومن هنا يتجلى استحضار البحتري لصورة الربيع البهيج الذي يحتضن الفرح والسرور الذي خيم على نفوس أبناء الدولة.

3. مقطع المديح:

ولم يحسن الشاعر التخلص من المقدمة إلى الموضوع، إذ كان يتحدث عـن الخمـرة وصفاتها، ثم انتقل انتقالاً مباشرًا مفاجئًا إلى مدح ابن يوسف. وهو ما يسمى "الاقتضاب" الذي تحدث عنه النقاد كثيرًا عند البحتري حتى غلب على تخلصاته. وقد تتبع بعض النقـاد هـذه الاقتضابات ورصدوها، فوجدوها تزيد على تخلصاته الحسنة. وربما يكون هذا الحكم مجحفا بحقه لأن البحتري شاعر فذ تتطور صنعته كسائر الشعراء ، وربما يكون هذا الأمر نابعا من رحم التطور، حيث لم يعد يعنى بالروابط الظاهرة، فانصرف إلى الروابط الداخلية التي تحتاج إلى تغلغل في أعماق القصيدة، وخير مثال على ذلك هذه القصيدة. وبشكل عـام فـإن هـذا الأسلوب يشكل قطعًا واعتراضًا لتلقي القارئ، مما يجعله ينحرف عن مساره في التفكير إلى مسار التأويل:

مـــا للجزيـــرةِ والـــشَّـــآمِ بك يـــ (ابنَ يوسـفَ) ظلمـةً بـضياء

نـــضـــبَ واســـوَدَّ وجـــهُ

فالعلاقة المباشرة بين المقطع الأخير من المقدمة – أي مـشهد الخمـرة– وغـرض القصيدة علاقة مبتورة في الظاهر، لكن العلاقة بين المقدمة ككل بمشاهدها الثلاثة وبين مقطع المديح تبدو ذات وجه حسن، إذ تنظمها علاقة التحول والتغير التي بُنِيت عليها هذه القـصيدة، سواء في الواقع أو في نفسية الشاعر. فقد استوحى واقعًا جميلاً يتجلى في الربيع الذي تنتشي به النفس، وامتدت هذه النشوة إلى الخمرة، ومن ثم إلى غرض القصيدة، فأصابت نفوس الناس حين قدم ابن يوسف الثغري، وتولى قيادة بعض الجيوش ضد بابك الخرمي. فالتحول يطغى على مقدمة القصيدة وغرضها، لكنه يتجه في نحوٍ معاكس للتحول الذي سـاد فـي المقدمـة وخاصة في بيتي المديح الأولين. فهو التحول السلبي الذي تغيرت به الجزيرة والـشآم مـن

الضياء إلى الظلمة؛ إذ نضب الفرات، وتحول بعد أن كان نهرًا وافرًا بالمياه، وتغيرت أيضًا وجه الرقة وصورتها، إذ كانت بيضاء فاستحال بياضها سوادًا. فهذا التحول يرجع إلى رحيل ابن يوسف عنهما إلى الثغور، وعضد هذا التوجيه قوله:

ولقد تُرى بأبي سعيدٍ مرةً ... مُلقَى الرِّحالِ وموسمَ الشعراءِ
إذ قضُها مثلُ الربيعِ وليلُها ... مثلُ النهار يخالُ رأدَ حاءِ
رحلَ الأميرُ محمدٌ فترحَّلَت ... عنها غضارةُ هذه النعماءِ
والدهرُ ذو دولٍ تنقَّلُ في الورَى ... أيامهنّ تنقُّلَ الأفياء

فرحيل محمد الثغري– أي الممدوح– عنها يعني الرحيل لهذه النعم، أما وجوده فيعني الحياة لها. حيث يتساوى بوجوده الصيف والربيع في أنّ كليهما ربيع يسوده الخير، ويتساوى فيه أيضًا الليل والنهار، في أنهما وجهان للنهار والضياء والإشراق.

ومما هو جدير بالملاحظة في هذه الأبيات، أنّ الشاعر أتبع بيتي المديح الأولين بقوله: (ولقد تُرى)، مما يفيد التشكيك، فإذا ما تحققت هذه الرؤية للممدوح في البلاد، فإنّ الخير يعمها، فيسودها الربيع والضياء اللذان ينعكسان على النفوس البشرية انتشاءً وفرحًا.

ولم ينصرف البحتري عن سُنَّةِ التحول التي تسود القصيدة، بل رآها جزءًا من سُنَّة التحول في الكون والحياة (فالدهر ذو دول)؛ أي أنه يتحرك ويتحول بين الناس تحول الأفياء بين ساعة وأخرى، أو بين صباح ومساء. وهذا يشكل مصدر دهشة وحيوية في الكون، وفي النفس الإنسانية التي تتشوق دائمًا إلى التجديد، وتنفر من النظام الرتيب، وأكد هذا المبدأ أبو تمام في قصيدة أخرى من خلال قوله: (1)

---

(1) أبو تمام، الديوان ,ج2، ص23.

وطـــــــــول مــــــــقام المــرء فـــي لـــديباجتيــــــه فــــــاغترب تتجــــــدَّدِ

فــــــإني رأيت الشمس زيـــــــــدت إلـــــــى الناس أن ليست عليهم بسرمدِ

وينتقل من هذا الحديث الذي أظهر فيه الأثر الذي تركه خروج الممدوح من الــشام والجزيرة إلى تبيان صفاته، بدءًا بأفعاله المهذبة التي تقودها الأخلاق الكريمة التي يتحلى بها، مما يجعل أفعاله مهذبة في السّراء والضراء. وهذا ينم عن حسن تدبير وسيادة للعقل؛ فإذا مــا أصابت القوم سرّاء أتمها عليهم وشاركهم في الابتهاج بها، وإذا ما أصابتهم ضــرّاء حــاول دفعها عنهم أو تخفيف وقعها وأثرها عليهم . فالشاعر لم يأت بهذه الصور مطلقة يريد الإخبار عنها فقط، بل جاء بها مؤكدة بإنَّ واللام المزحلقة؛ وهذا يعني أن هذه الــصفة راســخة فيــه رسوخ الجبال في الأرض، يشهد له بها القريب والبعيد.

وإلى جانب ذلك فإنه يتصف أيضًا بالقوة التي يشكلها عبر البناء الشرطي (إذا غَــشي السيوف بوجهه غشي الحمام بأنفس الأعداء) ، فإشهار السيوف بوجهه من الأعداء يعنـــي أنّ الحمام التصق بهم وعاش في دواخلهم فيجنون ثمرة اعتدائهم عليه، وهذا وجه بأسه المتــشكل من يده. أما وجهه الآخر، فهو وجه الرخاء والنعمة والخير الذي يعم المجتمع، فيسكن قلوبهم وفاء وحبا، وذكرًا وثناء.

وما يلفت الانتباه في هذه الأبيات التضاد الذي يشيع فيها، ابتداء من البيت الذي شرع فيه بذكر صفات الممدوح، إذ جاء بالتضاد بين السراء والضراء ليثبت صفة التهذيب في أفعال الممدوح. فهو ثابت على أخلاقه بتغير الأحوال، فلا يترنح في هذا المبدأ يمنـــة ويــسرة، ولا يلقي بالاً لأهوائه وتغير حالاته، بل إنه صاحب مبدأ لا يحيد عنه مهما كانت الظروف. أمــا الجانب الثاني من الطباق، فيقيمه بين الشدة والرخاء في معرض الحديث عن بأسه وسماحته، إذ ينتمي الجزء الأول من الطباق (شدة) إلى البأس الذي لا يستعمله إلا في حينه، ولا يظهــره

إلا في وجه الأعداء. أما الجزء الثاني من الطباق الواقع في كلمة (الرخاء) فإنه يتناسب مع سماحته التي تجلت في نتائج أفعاله. ويمكن أن نربط التضادين من خلال تبيان أنَّ بأسه في وجه الأعداء ذو أثر في تغيير حال الأمة، فأثمر الخير وغيّر حال الناس. ومن اجتماع هذه المتضادات في الممدوح نتج التقدير لفعله المحمود إما خوفًا من عقابه وبأسه، أو رجاء لنواله وعطائه وخيره العميم.

ولم تقتصر أفعال الممدوح ونتائجها على المجتمع عامة، بل وجدنا بعض آثارها تعم قبيلته طيء على وجه الخصوص، يقول:

أغْنى جماعَةَ طَيّءٍ عمّا ابْتَنَتْ	آباؤهَا القُدَمَاءُ لِلأبْنَاءِ
فَإذا هُمُ افْتَخَرُوا بِهِ لَمْ يَبَجحوا	بِقَديمِ مَا ورِثُوا مِنَ العَلْيَاءِ
صَعِدُوا جِبالاً مِنْ عُلاكَ، كأنّها	هَضَبَاتُ قُدْسَ، وَيَذْبُلٍ، وَحِرَاءِ
واستمطروُا في المحْلِ منكَ خَلائِقاً،	أصْفَى وأعْذَبَ مِنْ زُلالِ المَاءِ
ما انْفَكّ سَيْفُكَ غادياً، أوْ رَائِحاً	في حَصْدِ هامَاتٍ، وَسَفْكِ دماءِ
حَتّى كفيتَهُمُ الذي استكْفَوْكَ مِنْ	أمْرِ العِدَى، وَوَفَيْتَ أيّ وَفَاءِ

فأسس لهم مجدًا أنساهم مجد الآباء والأجداد حتى صاروا يتغنون به ويتفاخرون دون أن يلتفتوا إلى الماضي، (إذا هم افتخروا به لم يبجحوا بقديم ما ورثوا من العلياء) فالعلياء تتجلى في أفعاله وصنيعه لقبيلته، حتى جعلها في المقدمة مجدًا وفخارًا. ولما كانت القبيلة هي التي تتفاخر بأفعال أبنائها وإنجازاتهم، فإنّ هذه الأبيات قد اقتصرت على قبيلة الممدوح دون غيرها.

ومن الملاحظ أنّ قوم الممدوح اغتنموا هذا المجد وهذه القوة، فأخذوا يستغيثون به لأجل غيرهم في أيام الشدائد بغية إنجاز المهمات العظام؛ (ففي الليلة الظلماء يفتقد البدر)، لذلك يبدو من الأرجح أنّ المحل هنا لا يقصد به المحل الحقيقي الذي يعم الأرض، وإنما يقصد به الشدائد التي تحيق بالأمة في ذلك الوقت، وهو خطر بابك الخرمي الذي كان يداهم الدولة العباسية، وآية ذلك قوله:

وَضَمِنْتَ ثَأرَ مُحَمَّدٍ لهُمُ عَلى كَلَبِ العدَى، وَتَخاذُل الأحْيَاءِ

فنتيجة هذا الاستمطار كانت في الثأر من البابكيين الذين قتلوا محمد بن حميد الطوسي، وقد سماهم (كَلَب العدى). أما الجنود الذين كانوا يرافقون الطوسي في سريته للتربص ببابك فقد لاذوا بالفرار، وبقي وحيدًا يجابه قوات بابك حتى استُشهد[1]. ويكمن السبب وراء ذلك في "تخاذل الأحياء" ؛ أي تخاذل أنصاره من الجنود وفرارهم. ومن هنا كانت المهمة الأولى التي نذر الثغري نفسه لها، هي الثأر لمحمد الطوسي من البابكيين؛ لذلك شرّع سيفه بحصد هامات الرجال وقتلهم شرّ مقتلة حتى أبعد شرّهم عن البلاد والعباد وضمن الثأر والوفاء للطوسي. ومن هنا كان الشاعر يلح على وجه القوة في الممدوح.

إنّ هذه المعركة هي بداية طريق الممدوح في الإطاحة بالبابكيين، فهي شرارة خير، وبذرة أمل، إذ استمرت هذه الحروب تهدد مملكة بابك بالغارات المتعددة المتتابعة (ما زلت تقرع باب بابك...) حتى اقتاده أسيرًا إلى المعتصم بسامراء، حيث العقاب بالصلب فالإحراق[2]. وهنا تظهر صورته واهن القوى، ضامر الجسد، مستقيم الوقوف على عود الصلب، مقابلاً للشمس، يداه منتصبتان على غصنين كالحرباء. وهي صورة قميئة تقشعرّ منها

([1]) انظر، ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج5، ص217-218.

([2]) انظر، المصدر نفسه، ج5، ص245-246.

الأبدان، تُظهر النهاية البشعة التي آل إليها نتيجة أفعاله، وتظهر أيضا مصير من يقف أمـــام وجه الممدوح .

استوحى الشاعر لهذه الحملات الكثيرة التي شنها الثغري على بلاد الـــروم صـــورة الوصال من البيئة الغزلية العذرية، وعلى وجه الخصوص صورة وصال كثيِّر لديار محبوبته (عزة). وهذا يشي بكثرة الغارات، وتشوُّقه لتخليصها من أيدي البابكيين. فهي زيارة تشيع فيها الصورة الدموية، وتظهر فيها الهامات المحصودة والموت. وقد وسمها (بالعشواء) لأنها دائمة الانتاج؛ فكل هجمة شرسة تنتج أخرى قد تكون أشد منها بلاءً، وإذا كانت قيمة العـــشار هـــي الخير والبشارة بمولود، فإن نتيجة هذه الهجمات هي الخير أيضًا، إذ (سهلت وعر كل حزونة) ؛أي أنه قضى على كل ما صعب منها وجعلها ديارًا سهلة الاختراق للمسلمين، وهو في هـــذا الفعل (سهَّلَت) يؤكد معنى التحول الذي ألحّ عليه في قصيدته؛ إذ كانت ديارًا حصينة صـــعبة المنال لا يستطيع أحد دخولها والاقتراب منها، فغدت سهلة الاختراق قريبة المنال. وهنا يكمن جوهر هذا المديح؛ إذ لم يكن هدفه من ذكر صفات الشاعر وأفعاله وحروبه سوى الكشف عن النتائج التي حوّل فيها الصعب الذي اعترك فيه قادة العرب مع بابك منذ عهد المأمون حتـــى عهد المعتصم إلى واقع النصر الذي تتجلى مظاهره في القبض على بابك وقتله، وتسهيل مهمة المسلمين في فتح تلك البلاد.

فمعنى هذا الفعل لا يقتصر على هذا المقطع بل يسود القصيدة بشكل عام على ما فيه من تحول وتغيّر. فالربيع مظهر للتحول في نفسية الشاعر من الواقع الألـــيم الـــذي يعيـــشه، وكذلك الخمرة التي هي وسيلة لتحويل نفسيته المتعبة إلى حالة الراحة والطمأنينة. وهنا يبـــدو فعل التسهيل تحويل من حالة التعب النفسي والجسدي الذي تعانيه الأمة بسبب الحروب مـــع بابك إلى حالة من الراحة النفسية والجسدية والأمان والاطمئنان.

وإذا كان الشاعر قد صور حال الثغرى وجنوده من الاجتماع والوحدة، فإنه ينصرف لوصف حالة جنود بابك في بلادهم مستخدمًا للانتقال واو رُبَّ التي سبقت كلمة عصائب (وعصائبٍ)؛ أي رُبّ عصائبٍ، وهو يفيد التقليل من ثورة هذه العصابات التي تتهافت لنصرة إخوانهم من جنود بابك، وهذا التهافت لا يكون إلا في حالة واحدة، هي حالة القتل والفتك التي تقع بهم في المعارك. وقد مثل لهذه الحالة بصورة اليراع؛ أي الذباب المضيء وسط دبابير الظلام، والعلاقة بين الحالتين هي علاقة الإحاطة؛ لأن الظلام يحيط بالذباب دون أن ينفعها ضياؤها، والموت يحيط بجنود الأعداء، وبهذه العصابات التي تدرك خطورة هذا التهافت وقوة الممدوح وجنوده، لذلك وصفهم بأنهم (أبناء موت)، لم تنفعهم الأسلحة التي يحملونها، والدروع التي يتحصنون بها لأنها مسلوبة من خصائصها. فالدروع القوية التي يلبسونها بدت كمتن حوض الماء الذي يسهل على السيوف والرماح اختراقه. أما رشق السيوف عليهم، فقد بدا كسيل السراب وسط الصحراء الذي إذا ما اقترب منه الإنسان تلاشى، فأدرك أنه محض خيال، وخداع لا حقيقة. وإذا ما اختلطت الأسنة بالسيوف بدا المنظر أيضًا خيال كواكب في سطح مائي. فالشاعر يضفي على هذه الصور مسحة جمالية من خلال هذا التصوير الذي يشي بانعدام قوة الأعداء إلى جانب قوة وبأس جنود الممدوح.

وقد وظف الشاعر في هذه الأبيات تقنية رد العجز على الصدر من خلال الألفاظ (كأن متونها، متون نهاء، وبيض تسيل، سيل السراب) ؛ ليجعل عنصري الترديد في صدر البيت مشبهًا، وعنصريها الآخرين مشبهًا به. فسيلان السيوف كسيلان السراب. ولعل هذا المصدر (سيلان) يتعاضد مع متون النهاء، والماء الذي تنعكس فيه صورة الكواكب ليجعل من المحيط المائي جوهرًا للصورة.

وإذا كان مشهد الموت والقتل يسيطر على الأبيات السابقة على إطار عام يضم كـل جندي في أرض الروم، فإنه قد خصّ (منويل) بحديث مستقل لم يكن فيه بـدعًا فـي القـوة والشجاعة التي رأيناها عند الممدوح ، بل في الجبن والخوف والفرار بالنفس من وجه الثغري حين شُرّعت في وجهه الرماح الموصوفة بأنها (غير ضماء)، وهو ما يدل على حالة الارتواء والإشباع التي وصلت إليها نتيجة فتكها بقوات الروم، وإشباع منويل حتى تركه وحيدًا يصارع الخوف، ويترقب الموت الذي بات قريبًا منه نتيجة غضب الممدوح.

هكذا فإنّ البحتري ألحَّ في هذه القصيدة على لونين من التحويـل؛ أولهمـا، تحويـل طبيعي ربيعي يرتبط بتغير فصول السنة وتقلبها، وهذا ما لا سـلطة للجهـد البـشري فيـه. والآخر، تحويل بشري جاء على يد الممدوح من خلال هذه الانتصارات التي أحرزها علـى بابك الخرمي وجيوش الروم بقيادة منويل؛ لذلك نجد القصيدة في مشهدها الأخير؛ أي مـشهد المديح، تلح على صفة القوة في الممدوح، إذ لا يكاد يخلو منها بيت. ويبدو هذا طبيعيًـا؛ لأن القوة هي العنصر الأساسي للتحويل. فالأمة يجابهها خطر عظيم هو خطر بابك والروم اللذين أقضّا مضاجع المسلمين منذ عهد المأمون حتى عهد المعتصم، ولما كان الأمر يحتاج إلى قائد يتصف بالقوة وحسن التدبير والتخطيط، أوكلت المهمة إلى محمد بن يوسف الثغـري الـذي صنع التغيير في تاريخ الأمة بالقضاء على بابك والروم، وهو ما أظهرته القـصيدة وكـشفت عنه الأبيات.

ولعل غاية الشاعر من كل هذا المديح والإشادة بالأفعال العظيمة هو تبيان أن الممدوح يضطلع بمهمة عظيمة ذات هدف نبيل، تعود بالنفع على المجتمع عامة لا على شخصه. فهو يضحي بنفسه من أجل تحقيق هذه الغاية التي شكلت جوهر القصيدة؛ إذ انتُزِعت بذور الـشر من مكامنها، فلم يعد هناك من خطر يواجه الأمة الإسلامية .

وبذلك تبدو القصيدة مترابطة، تشكل نسيجا متكاملا لخدمة المعنى الذي يريده الــشاعر. ولعل شاعريته الفذة، وشعوره العميق بالظروف المحيطة به، وبما يقع على الأمة من خطــر، جعلته يوظف خياله في استدعاء هذه المقاطع التي تبدو في الظاهر منتمية إلى عوالم مختلفة، لكنها في الواقع الشعري تتوحد في جو القصيدة العام ومعناها العميق. وهذا بــالطبع لا يــتم الكشف عنه من قراءة بسيطة للأبيات، بل من قراءة فاحصة عميقة تستشعر هــذه الأجــواء، وتعيش معها لحظات منخرطة فيها.

الخاتمة:

حاولت هذه الدراسة جاهدة تسليط الضوء على اتجاهات النقد الحديث التي ركزت على تلقي شعر أبي تمام والبحتري في ضوء نظرية التلقي؛ لذلك ارتضت " تلقي شعر الطائيين في النقد العربي الحديث" عنوانا لها.

وبعدما استقصى الباحث الدراسات النقدية الحديثة التي تعرضت للشاعرين، وجدها تنصب في مناهج ثلاثة، هي؛ التاريخي والجمالي والبنائي، وأضاف الباحث إلى ذلك فصلا تحليليا وسمه بالتلقي النصي تطبيقاً على النظرية.

فقد تصدى في الفصل الأول لدراسة عدد من الآراء النقدية التي اتخذت المنهج التاريخي منطلقا لدراستها، فرأى أن هذه الدراسات تناولت تفسير إبداع الشاعرين وشاعريتهما بناء على عوامل البيئة والعصر والعرق التي كانت مصدر نبوغه، دون أن يلتفت إلى الجانب الفني الكامن وراء ذلك، وبناء على هذا وجد الباحث أن هذه العوامل جميعها هي عوامل مهيئة وباعثة على الفن، لكنها وحدها لا تشكل شاعراً، بل لا بد من الانفعال والخيال الواسع الذي يستقصي دقائق الأشياء، وينفذ من الظاهر إلى الباطن. فهذان العاملان هما أساس الاختلاف بين الشعراء، وأساس وجودهم .

وتصدى في الفصل الثاني (التلقي الجمالي) لدراسة الآراء النقدية المرتبطة بالشعر، لا بالعوامل المحيطة به؛ لذلك قسمه إلى أربع قضايا، هي؛ الغموض والوضوح، والطبع والصنعة، والبديع ، والصورة الفنية . فوجد الباحث أنّ النقاد في هذا الفصل ينقسمون إلى فريقين؛ أحدهما يسير على النهج القديم، فينظر إلى البيت الشعري منفرداً. وآخر ينظر إلى البيت الشعري نظرة تكاملية كجزء من العمل. وبناء على ذلك حُلَّت العديد من القضايا النقدية التي اعتُبِرت شائكة . وقد بدا الباحث فيه منخازا إلى الفريق الثاني، فاستفاد من طروحاته

ليصل إلى نتيجة مؤداها؛ أن الخيال الفني، إضافة إلى الانفعال والطبيعة العقلية للمبدع، هي عوامل التمايز بين الأدباء غموضاً ووضوحاً، طبعاً وصنعةً، وبديعاً، وصورةً.

واستفاد في الفصل الثالث من الطروحات السابقة لينفذ إلى تفسير قضايا البناء الخارجي والداخلي للقصيدة؛ إذ رأى أن بعض النقاد عولوا في دراستهم للبناء الخارجي للقصيدة على مسألة التقليد، وخاصة في المقدمات. لكن الباحث أثبت أن القضية لا تعدو أن تكون فنية بحتة؛ ذلك أن الشاعر في التجربة يستفيد من التجارب السابقة فيهضمها ليعيد إنتاجها متى واتاه الخيال والانفعال دون قصد. أما البناء الداخلي، فقد أثبت النقاد جدارة في تفسير هذه القضايا حينما جعلوا الانفعال أساس التغير في البنية الداخلية للعمل بين شاعر وآخر، وبين مقطع وآخر من القصيدة نفسها. أما الأمر الآخر في هذا الجزء، فهو مدى ارتباط البحر العروضي بالغرض الشعري؛ إذ أثبتوا عدم الارتباط بينهما. فلا نستطيع أن نزعم أن البحر العروضي الفلاني صالح لغرض المديح مثلا والآخر غير صالح، فهذا أمرٌ يحدده انفعال الشاعر وخياله وأفكاره؛ إذ قد يستحضر الخيال بناءً معيناً للقصيدة يناسب البحر الطويل مثلا، بينما يستحضر للغرض نفسه في حين آخر بحراً آخر كالكامل مثلا. ولكن الشيء الذي ينبغي التنبه إليه هو أن البحور القصيرة كالمجتث والمضارع وغيرها لم تكن ميداناً عروضياً لقصائد الشعراء وخاصة المدحية، وهذا يعود لعدم مناسبتها للنفس الشعري الطويل الذي يسود قصائد المديح.

أما الفصل الرابع المخصوص بالتحليل النصي، فقد تناول فيه الباحث قصيدتين؛ إحداها لأبي تمام والأخرى للبحتري، وقرأهما في ضوء نظرية التلقي، وأثبت من خلال هذا التحليل صلاحية هذه النظرية للتطبيق على قصائد الشعر القديم، إضافة إلى الكشف عن القيمة الفنية واللغوية العالية في هذه القصائد؛ فهي مدخل المتلقي الذي يلهث وراءه لفك رموز تلك اللغة، لكن طبيعة تشكيل كل قصيدة منها تفرض على المتلقي تلقياً يختلف عن الآخر؛ إذ فرضت

علينا طبيعة القصيدة الأولى البحث عن الروابط بين مقدمة القصيدة وغرضها، لذلك بحث– أي الباحث– عن الإشارات المترابطة الدالة على المعنى الشعري الكامن في الأبيات الذي تجلى في افتداء الشاعر نفسه بهذه القصيدة من كيد الحاسدين ، وأثبت خلالها براعة أبي تمام الشعرية من خلال فنون البديع والاستعارة.

أما القصيدة الثانية – أي قصيدة البحتري– فقد وجدها الباحث تختزن تقنية الفراغات والعلامات وكسر التوقع، مما أضفى عليها قيما جمالية عالية من خلال فتحها لآفاق تفكير القارئ، فوجد أنها بنية لغوية قائمة على نظام التحول والتبدل الذي تلح عليه القصيدة منذ مطلعها. فأثبت خلالها قدرة البحتري على استيحاء اللغة للتعبير عن المعنى الشعري.

ومما أثبته الباحث في دراسته لهذه القصائد، أن مقدمات القصائد ليست تقليداً يستوحيه الشعراء لاستفتاح قصائدهم، والوصول إلى الغرض الشعري، وإنما هي فاعل رئيسي يرتبط بالبنية اللغوية الكامنة في القصيدة، وبالمعنى الكامن فيها أيضاً، وبالتالي فهي جزء لا يتجزأ منها، وعامل تشويق للقارئ في البحث عن عرى الترابط بينها وبين القصيدة كُلًّا.

Al-Tawalbeh, Ali Mahmoud.

Doctoral Dissertation, yarmouk university, 2013,

Supervisor. (P.HD Abdel- Qader Al- Rabba`i)

Abstract

In this study ،the researcher tends to show the crictic movement around Abi Tammam and Al-Nuhtori poetry in modern Arab critic ،dividing it according it's interests in to curricula or methodologies ،so he found it doesn't differ from historical ،beautiness ،and constructional movement. In accordance ،he divided it in to an introduction and four chapter ، in terms of the domains of these studies interests ،as I mentioned ،also ،he added fourth analytical chapter based on self ability in textual analysis in light of reception theory.

The origins of this theory were appeared in the introduction by showing it's concepts and sets. In the first chapter ،the researcher revealed the movements of historical methodology in the study of modern critiques who investigated Taeyayn piety through the elements of environment ،age and ethic ،and their in his piety.

In the second chapter ،he studied the beutiness reception of critic publishements which based on the beautiness methodology in spreading their issues or discussions looking at the text and the areas of beauty and creative within it ،in addition to the imaginary effect in forming the article images with their different types.

In the third chapter ،the researcher investigated the external and internal poem's design in modern critiques studies so he existed in his interpretation of these issues from the traditional frame work which is spreader in some studies ،or on some critic views in to the frame work of modern vision which based on poetry and imaginary effect within it.

In the last chapter" textual reception" the researcher tended to analyze two poems textually ،the first one is for Abi tammam ، and the other one is for Al- buhtori ،interested in language personality for each on in expressing meaning.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1. الآمدي، أبو القاسم، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1972.
2. إسبر، ميادة كامل، شعرية أبي تمام، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط1، 2011.
3. إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ت: حميد الحميداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1994.
4. ابن الأثير، أبو الحسن عز الدين، الكامل في التاريخ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1983.
5. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، 1900.
6. احمامه، لحسن، القارئ وسياقات النص، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005.
7. أدونيس، الثابت والمتحول، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 1986.
8. أبو إسحاق، إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: علي محمد البجاوي، مطبعة البابي الجلبي، القاهرة، ط2، 1969.
9. إسماعيل، سامي، جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
10. إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974.

11. إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي– الرؤية والفن، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994.

12. الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق: محمد عبد الكريم العزباوي ومحمود وغنيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، 1963.

13. إليوت، ت.س، وآخرون، الشعر بين نقاد ثلاثة، ت.س. إليوت، أرشيبالد ماكليش، إي أي رتشارد، تقديم: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، 1966.

14. أمين، أحمد، ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1962.

15. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972.

16. بارت، رولان، وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ت:عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2003.

17. البحتري، أبو عبادة، ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، 1977.

18. بدوي، أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، 1979.

19. بدوي، عبد الرحمن، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دار المعارف، مصر، 1962.

20. بدوي، عبده، أبو تمام وقضيته التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

21. بريت، رل، التصور والخيال، ت: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد، 1979.

22. البصير، محمد مهدي، في الأدب العباسي، مطبعة النعمان، النجف، ط3، 1970.

23. بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحـــديث، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982.

24. البلداوي، عدنان عبد النبي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية، مطبعة الـــشعب، بغداد، 1974.

25. البهبيتي، نجيب محمد، أبو تمام الطائي حياته وحيـــاة شـــعره، دار الثقافـــة، الـــدار البيضاء، المغرب، 1982.

26. البهبيتي، نجيب محمد، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجـــري، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982.

27. التطاوي، عبد الله، قضايا الفن في قصيدة المدح العباســـية، دار الثقافـــة، القـــاهرة، 1981.

28. أبو تمام، حبيب بن أوس، ديوان أبي تمام بشرح التبريزيي، تحقيق، محمـــد عبـــده عزام، ط4، 1965.

29. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، ثمار القلوب في المـــضاف والمنـــسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.

30. جبري، شفيق، أنا والشعر، جامعة الدول العربية، 1959.

31. الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز، المختار من الوســـاطة بـــين المتنبـــي وخصومه، اختيار ودراسة: محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشـــاد القومي، دمشق، 1978.

32. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شـــاكر، دار المـــدني، جده، 1991.

33. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992.

34. ابن جعفر، قدامة، نقد الشعراء، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.

35. حسين، طه، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط10، 1969.

36. حفني، عبد الحليم، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

37. حوّر، محمد، أبو تمام حياته وشعره، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995.

38. خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997.

39. الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، شرح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبح، 1969.

40. خفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

41. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون ، دار نوبليس، بيروت، ط1، 2000.

42. خليف، يوسف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، مكتبة غريب، القاهرة، 1980.

43. أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

44. أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، 1981.

45. ديتش، ديفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ت: محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت، 1967.

46. الدينوري، ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1966.

47. الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985.

48. ربابعة، حسن، الصورة الفنية في شعر البحتري، المركز القومي للنشر، اربد، 2000.

49. ربابعة، حسن، حرب الأساطيل في ديوان البحتري، المركز القومي للنشر، اربد، 1999.

50. ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد، ط1، 2000.

51. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984.

52. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999.

53. الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري- التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

54. الرباعي، عبد القادر، صريح الغواني مسلم بن الوليد حياته وشعره، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1983.

55. الرباعي، عبد القادر، في تشكل الخطاب النقدي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998.

56. الربداوي، محمود، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، دمشق، 1971.

57. رواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2001.

58. روديجر، بونير، الفلسفة الألمانية الحديثة، ت: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

59. زكي، أحمد كمال، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969.

60. السّد، نور الدين، الشعرية العربية- دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

61. سلام، محمد زغلول، الأدب في عصر العباسيين منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995.

62. سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

63. سليطين، فيصل، أبو تمام في دائرة الضوء، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007.

64. سي هولب، روبرت، نظرية الاستقبال- مقدمة نقدية- ت: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2004.

65. شعلال، رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، اربد ،ط1، 2011.

66. الشكعة، مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

67. شلبي، سعد إسماعيل، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، 1979.

68. شهوان، وفاء سعيد، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك النقدية، عالم الثقافة، عمان، ط1، 2009.

69. صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2001.

70. صبري، محمد، خليل مطران أروع ما كتب، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1960.

71. الصولي، أبو بكر، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر، المكتب التجاري، بيروت، 1970.

72. الصولي، أبو بكر، أخبار البحتري، تحقيق: صالح أشتر، دار الفكر، دمشق، 1964.

73. ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط9، 1966.

74. ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1975.

75. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط10، 1978.

76. ضيف، شوقي، في الأدب والنقد، دار المعارف، مصر، 1999.

77. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الطبري- تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1971.

78. العامري، لبيد بن ربيعة، شرح: الطوسي، تقديم: حنّا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1993.

79. عبد الرؤوف، عوني، بدايات، الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1976.

80. العبد، محمد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989.

81. عزيز، حسين قاسم، البابكية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000.

82. العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.

83. العسكري، أبو هلال، ديوان المعاني ، مكتبة القدسي، القاهرة، 1933.

84. عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر ,1974.

85. العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، وزغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، 1956.

86. عياد، شكري، دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة.

87. عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

88. غانم، محمد حسن، الإبداع وسيكولوجية التلقي- دراسة ميدانية، المكتبة المصرية، الإسكندرية، ط1، 2004.

89. الغذَّامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البينونة إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

90. غيلان بن عقبة، ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1993.

91. فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد ،ط1، 2008.

92. الفيل، توفيق، القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، مطبوعات جامعة الكويت، 1984.

93. القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي ،بيروت،ط2، 1981.

94. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

95. القيسي، نوري حموري، الفروسية في الشعر الجاهلي ، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984.

96. كبابة، وحيد صبحي، الإبداع والفكر في شعر الطائيين، منشورات حلب، ط1، 2000.

97. كيالي، طاهر، البحتري، المكتبة التجارية، القاهرة.

98. لاشين، عبد الفتاح، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، مصر، 1986.

99. المحارب، عبد الله بن حمد: أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992.

100. محمد، إبراهيم عبد الرحمن، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997.

101. المرزوقي، أبو علي، شرح مشكل أبيات أبي تمام المفردة أو تفسير معاني أبيات شعر أبي تمام، تحقيق: خلف رشيد نعمان، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1987.

102. مرعشلي، نديم، البحتري، دار الشرق الجديد، بيروت، ط1، 1960.

103. المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعاون الجوهر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1982.

104. المصري، يسريه يحيى، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

105. ابن المعتز، عبد الله، طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط2، 1968.

106. ابن المعتز، عبد الله، البديع، تحقيق: اغناطوس كراتشقوفسكي ، مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979.

107. المقدسي، أنيس، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط17، 1989.

108. الملوَّح، قيس، ديوان مجنون ليلى، تقديم وشرح: مجيد طراد، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996.

109. مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالـــة، القاهرة، 1969.

110. مورجان، تشارلس، الكاتب وعالمه، ت: شكري عياد، المجلس الأعلـــى للثقافـــة، 2000.

111. المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1999.

112. ناصف، مصطفى، دراســة الأدب العربـــي، دار الأنـــدلس للطباعـــة والنـــشر، بيروت،ط3، 1983.

113. نصر الله، هاني، طيف البحتري في ضوء النقد الحديث، عالم الكتـــب الحـــديث، اربد، ط1، 2006.

114. نوفل، سيد، شعر الطبيعة في الأدب العربي,دار المعارف، مصر، 1978.

115. النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسة وتقويمه، الدار القومية للطباعـــة والنشر، القاهرة، 1970.

116. هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1999.

117. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القـــاهرة ,1980.

118. ويليك، رينيه وأوستن وارين، نظرية الأدب، ت: محيي الدين صـــبحي، المجلـــس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق،ط3، 1962.

119. اليافي، عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان، بيـــروت، ط1، 1996.

120. ياوس، هانز روبرت، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

121. اليظي، صالح، البحتري بين نقاء عصره، دار الأندلس، بيروت، 1982.

122. اليظي، صالح، شاعرية البحتري – رؤية في إبداع القرن الثالث، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1994.

123. اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب، تاريخ اليعقوبي، دار صادر، بيروت، 1970.

المجلات والدوريات

1. إبراهيم، باسم محمد، المنظور البلاغي للغموض في شعر أبي تمام، مجلة الفتح، عدد31، 2007.

2. بنحدو، رشيد، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي، المعاصر مجلد8، عدد48، مجلد8، 1988.

3. الحاجري، طه، أبو تمام في مصر، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، عدد 21، 1967.

4. عالية، علي، التجديد في شعر أبي تمام – مطالع القصائد أنموذجاً، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضر، سكرة، عدد7، 2005.

5. كبابة، وحيد صبحي، الشاعر العربي بين معاناة الإبداع وصعوبة التلقي، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، عدد 84، مجلد1، 2009.

6. الهيتي، حميد، التطبيقات البلاغية في شعر البحتري، مجلة آداب المستنصرية، عدد 1، 1976.

7. أبو هيف، عبد الله، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة البعث، عدد 27، مجلد 11، 2005.

الرسائل الجامعية:

1. بكار، ماجد حسين علي، حسن التخلص عند النقاد العرب القدماء من القــرن الثالــث حتى نهاية القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، إشراف د. يوسف أبو العــدوس، جامعة اليرموك، 1999.
2. الهزايمة، فاروق أحمد تركي، أثر البيئة في شعر البحتري، دراسة تطبيقية في شــعر البحتري، رسالة ماجستير، إشراف د. قاسم المومني، د.ط، د.ن، 2003م.